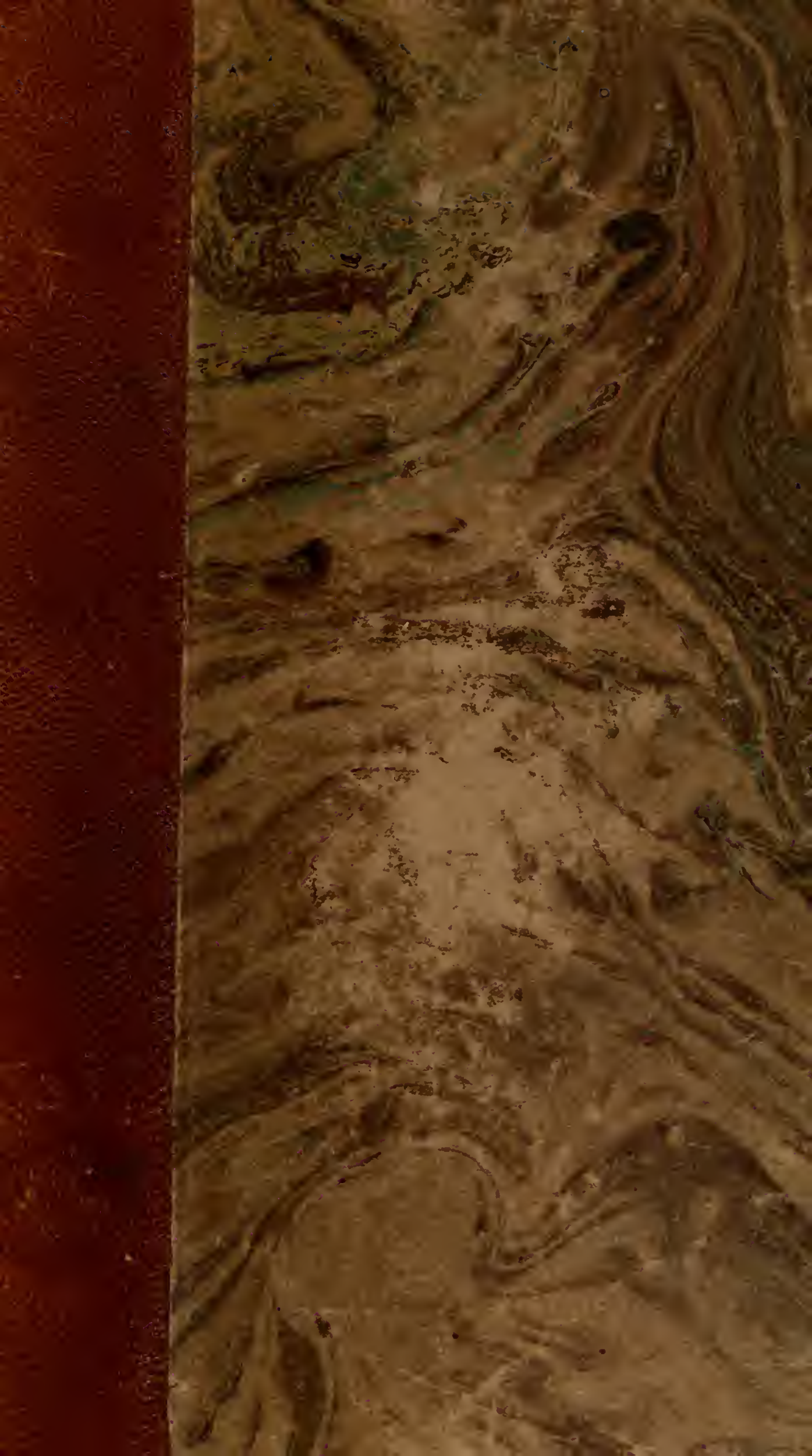
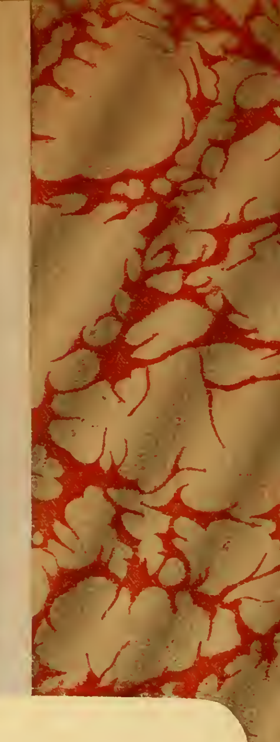
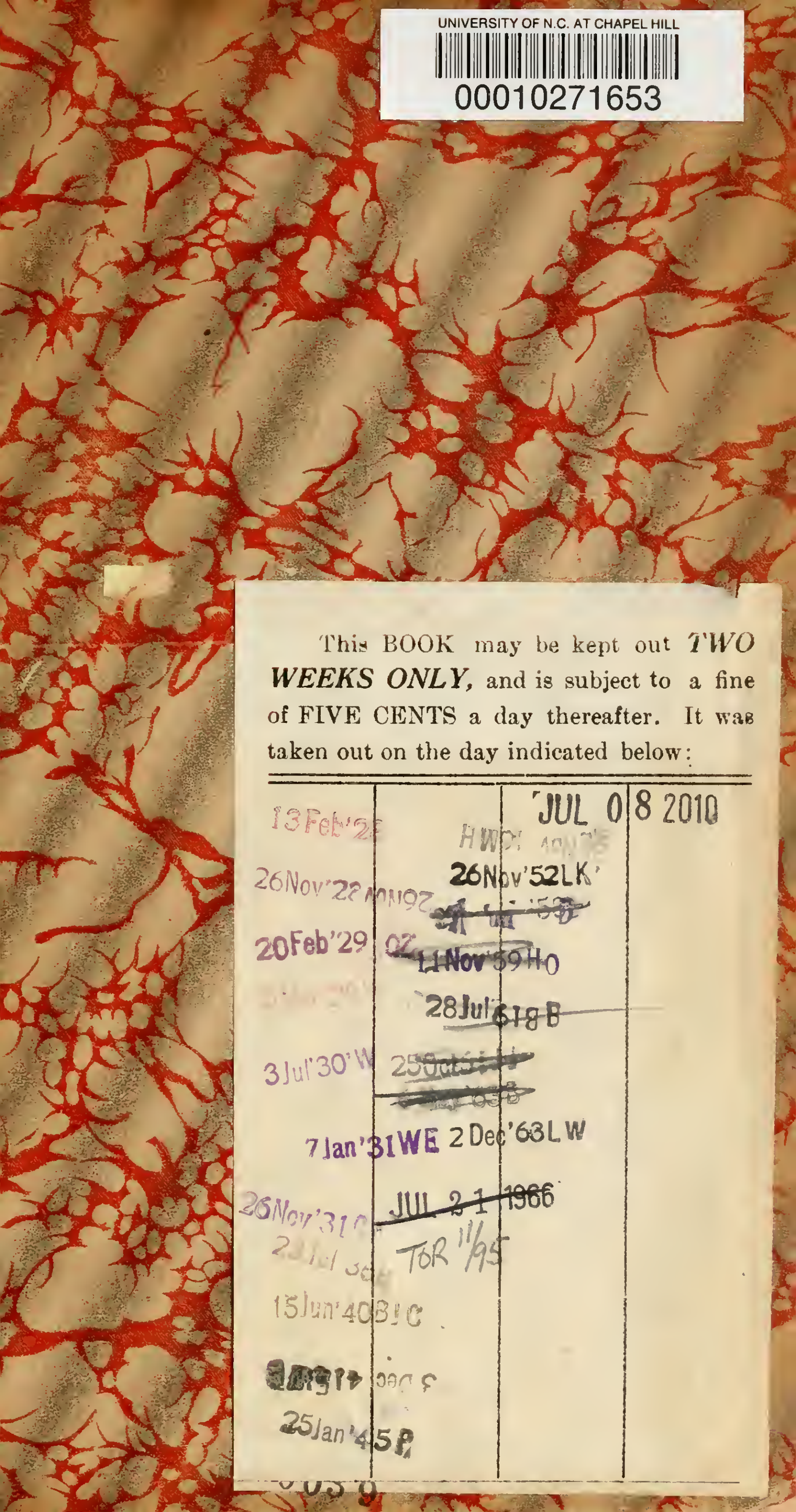





UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00010271653
This BOOK may be kept out TWO WEEKS ONLY, and is subject to a fine of FIVE CENTS a day thereafter. It was taken out on the day indicated below:
JUL 08 2010
26Nov'52LK
20Feb'29
11Nov'59HO
28Jul'61B
3Jul'30'W
7Jan'31WE
2Dec'63LW
JUL 21 1966
15Jun'40BJC
25Jan'45P

LE PÉTRARQUISME AU XVIe SIÈCLE

PÉTRARQUE & RONSARD

OU

DE L'INFLUENCE DE PÉTRARQUE SUR LA PLÉIADE FRANÇAISE

PAR

M. Marius PIÉRI

Agrégé des Lettres

Professeur de Rhétorique au Lycée de Marseille



MARSEILLE

LIBRAIRIE LAFFITTE

1, BOULEVARD DU MUSÉE, 1

1896

PÉTRARQUE & RONSARD

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

LE PÉTRARQUISME AU XVIe SIÈCLE

PÉTRARQUE & RONSARD

OU

DE L'INFLUENCE DE PÉTRARQUE SUR LA PLÉIADE FRANÇAISE

PAR

M. Marius PIÉRI
Agrégé des Lettres
Professeur de Rhétorique au Lycée de Marseille

MARSEILLE
LIBRAIRIE LAFFITTE
1, BOULEVARD DU MUSÉE, 1

1896

INTRODUCTION

CAUSES DE LA VOGUE DE PÉTRARQUE DIFFUSION DE SES POÉSIES LYRIQUES EN ITALIE, EN ESPAGNE, EN ANGLETERRE

I. Sommaire.

Pétrarque est le premier homme moderne. Affirmation de la personnalité, des droits de la nature, et de l'esprit individuel. Le lettré indépendant. Grande curiosité. Caractère ondoyant et inquiet. Amour de la gloire. Contradictions. Le patriote et le chrétien. — Pétrarque chante le premier un amour profond et réel. La poésie lyrique en Italie, des origines à Dante. Fin de l'amour allégorique. Pétrarque et Laure. Amour moderne. — Prééminence de Pétrarque dans l'analyse psychologique. Les théories conventionnelles; le fond et le vrai. Le grand art lyrique. Pétrarque, les troubadours et les modernes. — Pétrarque est le premier artiste moderne de langue et de mélodie. Perfection de la forme. Conclusion.

Pétrarque est un des rares génies qui sont entrés presque vivants dans l'immortalité. C'est à peine si quelque vieux logicien, entiché de scolastique, osa murmurer et menaça d'argumenter contre la gloire bruyante du restaurateur des lettres antiques[1]. Dante, qui joignait l'austérité à la suavité, ne sera pas toujours goûté par les lecteurs païens de la Renaissance : « l'austérité, la conscience des choses grandioses, le sentiment tragique des choses divines, quand ces traits de l'âme dantesque reparaîtront soit en Savonarole, soit en Michel-Ange, la Renaissance ne les comprendra plus[2]. » Au contraire, elle reconnaîtra

1. « Scribis quendam senem dialecticum litteris meis vehementissime permotum, quasi artificium suum ego damnaverim. » Fam. I, 6.

2. E. Gebhart, *Les origines de la Renaissance en Italie*. Paris, Hachette, 1879.

dans Pétrarque son initiateur, et de longues générations de poètes le salueront comme le maître vénéré. En Italie, en Espagne, en Angleterre, en France, depuis le xve siècle jusqu'à nos jours, l'auteur du *Canzoniere* a eu de fervents adorateurs. Aux yeux des Italiens, il passe pour le premier des lyriques modernes, et malgré l'abondante floraison du lyrisme depuis les Siciliens jusqu'à Dante, c'est lui qui est le plus vivant encore et le plus honoré des chantres italiens. Dans notre siècle même, où le mal d'aimer a ouvert une source si abondante de poésie, c'est encore la lyre de Pétrarque que les élégiaques ont reprise en main : « les poètes du xixe siècle ont rajeuni les sentiments antiques en les éprouvant de nouveau. Ils ont aimé, ils ont cru à l'amour, alors même qu'ils paraissaient ne croire guère aux autres sentiments, et ils nous ont convaincus, quand ils nous ont dit : aimer, souffrir, c'est quelque chose, et le reste n'est rien [1]. » Quelles sont donc les raisons profondes qui ont fait de Pétrarque, aux yeux des critiques italiens, le premier des lyriques modernes ? Il importe de les préciser, pour expliquer l'influence de ce grand homme sur ses contemporains et sur la postérité.

Et d'abord, si Pétrarque a joui d'une si brillante fortune poétique à travers les siècles et les nations, c'est que les générations modernes ont reconnu en lui le premier homme moderne. Il a inauguré l'âge nouveau ; il est le premier pionnier de cette révolution intellectuelle et morale que l'on a appelée Renaissance, et dont les effets ne sont pas encore épuisés : « La Renaissance, dit un fin critique italien [2], eut aussi, comme cela devait être, ses précurseurs ; mais le premier homme en qui elle apparaît triomphante, quoique avec de nombreuses et douloureuses intermittences, c'est Pétrarque. » Il rompt avec la discipline inflexible, le dogmatisme intransigeant et l'imagination impersonnelle du moyen âge, pour revendiquer les droits de la conscience, de la personnalité et de la nature humaine. Les croyants du xiiie siècle avaient pensé, senti et vécu selon les règles impo-

1. Aulard, *Essai sur Léopardi*, Thèse, Paris, 1880.
2. A. Bartoli, *Storia della letter. ital.*, t. VII, c. VII, Firenze.

sées par un âge de foi et par de longues traditions mystiques ; ils avaient comprimé les élans profanes de leurs cœurs et dompté la nature qui, de son propre mouvement, nous sollicite au péché. Et c'est cette même nature, soi-disant pervertie, avec ses droits et ses instincts, qui s'affirme énergiquement dans l'homme moderne, comme dans les œuvres de Pétrarque : « jamais l'homme n'a été plus libre en face du monde extérieur, de la société, de l'Église ; jamais il ne s'est possédé plus pleinement lui-même. Les Italiens ont appelé *virtù* l'achèvement de la personnalité... Pour Burckhardt [1], le réveil de l'âme personnelle, le sentiment que l'individu a repris de sa valeur propre, sont non seulement le trait distinctif de la renaissance italienne, mais la cause profonde de cette renaissance [2]. » L'Italie façonne alors un homme nouveau, dont le caractère distinctif, l'individualisme, éclate dans Pétrarque avec une vigueur singulière. Le rêve de l'Italien est d'être un *uomo unico*, *universale*, de rassembler en lui toutes les forces d'action et de résistance, pour être en état de lutter contre les difficultés de la vie et pour se faire un nom durable. Aussi les énergies individuelles s'affirment-elles avec une intensité extraordinaire : « les cœurs s'ouvrent à toutes les passions, les volontés à toutes les résolutions ; entraînés par la même loi, les esprits recherchent avidement toutes les connaissances [3]. »

Et nul, plus que Pétrarque, n'affirme sa personnalité éprise de savoir. Il se détourne du moyen âge et il échappe presque complètement à l'influence du milieu scolastique. Il condamne tout le fatras scientifique du siècle, l'astrologie, la médecine, l'alchimie, la grammaire, et ne fait grâce à aucun des sept arts libéraux (Fam. XII, 3.) C'est à l'antiquité qu'il demande les leçons qui doivent former l'homme nouveau. Aussi peut-on dire, qu'à la fois « poète épique et lyrique, historien, géographe, moraliste, écrivain religieux, polémiste, orateur même, il montre

1. *La civilisation en Italie au temps de la Renaissance.* Trad. Schmitt, Paris, Plon, 1885.

2. E. Gebhart, *La Renaissance italienne et la philosophie de l'histoire.* Paris, Léopold Cerf, 1887.

3. E. Gebhart, *La Renaissance italienne...*

en lui quelque chose de l'homme universel, tel que l'âge suivant va le comprendre [1]. » Pétrarque dédaigne le monde fantastique, aventurier et surnaturel, qui jusqu'alors avait passionné les esprits, et il cherche dans l'antiquité latine et même grecque l'aliment de son intelligence. Il veut devenir un lettré nourri de toutes les idées et de tous les sentiments qui échappent à l'absolu, et qu'il pourra à son tour mettre en œuvre avec toute l'indépendance d'un génie affranchi du dogme et des théories scolastiques. Comme les grands savants, il peut toucher à tout, car il comprend tout, et il peut s'amuser à retourner et refondre les notions sur lesquelles il raisonne, car il se tient dans la sphère des idées générales, dont se nourrissent les classiques. Voilà pourquoi, entre toutes les manifestations de la pensée, il préfère l'éloquence et la poésie. L'affaire importante ici, c'est l'art de composer, de mettre dans l'expression des idées le sentiment esthétique, de faire briller le rayon de beauté pure, dont le sens était perdu depuis Cicéron et Virgile : « ce qui l'intéresse, ce n'est pas l'enthousiasme intellectuel, ni le sentiment moral et patriotique, mais la contemplation par elle-même en tant que belle [2] », à tel point qu'il parlera des belles larmes, de la belle mort de Laure.

Ce vif amour des nobles connaissances engendra dans Pétrarque une ardente curiosité qui le poussait à la recherche des émotions que procure la nature, considérée comme œuvre d'art. Il a la passion des voyages, et sa vie fut un perpétuel déplacement. Les paysages, les plantes et les bêtes ont pour lui leur valeur propre, et les descriptions abondantes, qu'il a données dans ses œuvres latines comme dans le *Canzoniere*, ont contribué singulièrement à répandre le sentiment de la nature; il se complait dans la contemplation des lieux sauvages, des rochers, des montagnes, des forêts, des prairies, et il en dégage la poésie secrète. La mélancolie des souvenirs, qu'évoquent les endroits visités, est exprimée avec une grâce indicible. Avec Boccace et Æneas Sylvius, il fut, avant Le Poussin et Le Lor-

1. P. G. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, Thèse, Paris, 1892. Introduction.
2. De Sanctis, *Storia della letter. ital.* Napoli, t. I.

rain, « l'inventeur du paysage classique avec sa riche lumière, la construction large de ses horizons, la noblesse des arbres, la vie des eaux courantes, la grâce des ruines et des souvenirs mythologiques ; le premier poète aussi du paysage moderne par l'attrait attendri ou finement sensuel qui le rappelle sans cesse à la jouissance de la nature [1]. »

Ce besoin qui le tourmente de voir du pays, cette impuissance à trouver le repos de l'esprit et la paix de l'âme, nous révèlent le fond du caractère de Pétrarque et nous font reconnaître encore les traits de l'homme moderne. Il est essentiellement ondoyant et inquiet ; il est en proie à une fièvre morale qui ne lui laisse jamais de trêve et qui le pousse à changer sans cesse de séjour dans l'espoir de rencontrer à travers ses pérégrinations un port tranquille, où il pourra se réfugier : « mais ce lieu, il ne le trouve pas ; ce lieu n'existe pas pour lui, parce qu'il porte partout avec lui son tourment, le vautour qui dévore ses entrailles ; il le sent, et il avoue lui-même qu'il n'a pas l'espoir de trouver quelque part le repos, parce que l'ennui le pourchasse, le poursuit, s'attache à ses pas : l'ennui, la grande maladie des siècles modernes, qui a fait jaillir des cœurs tant de soupirs et de poésie [2]. » Par là, Pétrarque a introduit dans l'art des émotions nouvelles, et quoiqu'il ne fît que se peindre lui-même, il a changé la manière de sentir et d'aimer de ceux qui devaient reprendre en main sa lyre. Par ses inquiétudes et par ses impatiences, par ses enthousiasmes et par ses découragements, par ses espérances et ses désespérances, il est en quelque sorte le lointain précurseur de René.

Ces langueurs d'une âme ennuyée engendrent dans Pétrarque une mélancolie profonde qui se répand en accents touchants, vrais et nouveaux, et qui constitue l'originalité de son génie. « Quand il cherche à en sortir, on voit poindre le rhéteur : ses colères, ses admirations ne sont pas exemptes d'une exagération et d'une recherche qui trahissent l'effort. Mais quand il s'y plonge et s'y noie, la forme poétique acquiert le caractère de la

1. Gebhart, *La Renaissance et la philosophie de l'histoire.*
2. Bartoli, *Storia*, t. VII, c. I.

vérité unie à l'élévation ; c'est un modèle de simplicité et de naturel [1]. » Ainsi poursuivi par la mélancolie, il recherche passionnément la solitude, et c'est encore sa retraite de Vaucluse qui offre un baume calmant à sa blessure, en le tenant éloigné de tous les tracas, des puissants et des orgueilleux, des jalousies et des factions ; il y trouvait la joie, la paix, la simplicité, l'ingénuité de la vie champêtre ; là, l'air était doux, les vents caressants, les plaines ensoleillées, les ruisseaux limpides, le bois ombreux [2]. « Tel est le Pétrarque de la solitude, le Pétrarque en grande partie du *Canzoniere*, le poète dolent qui s'asseoit, profondément pensif, sur les rives désertes de son fleuve, les voit par l'imagination se peupler de nymphes, et les entend résonner des chants des Muses... c'est là le Pétrarque si cher aux âmes nobles, aux cœurs affligés, aux esprits rêveurs [3]. »

Cette passion de la solitude paraîtra surprenante dans l'homme qui aimait tant la société des grands. Mais tout est contradiction dans sa nature ; seulement il est bien humain et bien moderne dans ses grandeurs comme dans ses faiblesses, dans ses désirs comme dans ses dédains, dans sa passion et son dégoût des richesses, des commodités de la vie, et surtout de la gloire. Au moyen âge, l'ambition des âmes était tournée vers le ciel, que l'on tâchait de mériter par une vie de mortifications ; la recherche de la gloire terrestre était condamnée comme un péché. Ce désir de la renommée est un sentiment nouveau, qui révèle encore dans Pétrarque un homme moderne.

D'ailleurs, la mobilité des impressions ne diminue pas la noblesse de son cœur. Les plus fins sentiments, les plus généreuses passions échauffent son âme ; il est dévoué à ses amis, plein d'intérêt pour les lettrés, passionné pour la beauté antique. C'est aussi un patriote ardent, un Italien qui a élargi sa conception de la patrie. Sans doute, il rêve un peu trop de la Rome ancienne, et les souvenirs de Tite-Live entrent pour beaucoup dans ses théories de la nationalité italienne ; l'idée n'en est pas

1. De Sanctis, *op. cit.*, t. I.
2. Famil. XVI, 6.
3. Bartoli, *op. cit.*, t. VII, c. I.

moins élevée, grande et pure, et déjà il pressent et présage l'Italie moderne.

Par tous ces traits, que nous avons rapidement esquissés, Pétrarque inaugure un âge nouveau qui ne fera qu'acquitter une dette de reconnaissance, en saluant comme le premier homme moderne celui qui a ouvert des sources nouvelles de poésie, qui a montré à l'esprit humain la beauté antique comme but de ses efforts, qui, en attaquant la scolastique, fut le fondateur de la Renaissance classique et de la république des lettres, qui enfin a revendiqué les droits de la conscience personnelle contre l'oppression du dogmatisme.

Et pourtant, malgré tous ses efforts, Pétrarque n'a pu s'affranchir complètement du mysticisme de son temps. Dans sa foi profonde, le pauvre grand homme fut souvent troublé par les fantômes qui lui représentaient son travail tout païen comme une suggestion de l'esprit du mal. Alors il se plonge dans de profondes méditations sur la mort ; il condamne les lettres comme des instruments de perdition, et il paraît en proie aux affres de la terreur ascétique. Tel est le spectacle attristant que Pétrarque nous donne dans ce *Secretum*, où il met à nu son âme. On reconnaît là « le dernier homme de ces siècles troublés et déjà le premier des temps nouveaux. Car dans le mysticisme de Pétrarque se rencontre quelque chose de cette douleur infinie, de cette haletante et toujours vaine recherche du bonheur, de cette sombre contemplation de la vie, qui caractérisent notre grand poète moderne [1]. » Ajoutons que ces douloureuses oppressions du mysticisme étaient passagères dans l'esprit mobile de Pétrarque ; car des passions multiples se partageaient le cœur de l'homme, du poète, de l'érudit, de l'amant de Laure, du patriote. Enfin son catholicisme n'était pas exempt d'indépendance ; ses conseils et ses menaces à l'adresse des Papes qui ont découronné l'Italie en transportant à Avignon le siége de la papauté, ses imprécations contre l'avare Babylone font penser aux grands révoltés de la foi, depuis Arnaud de Brescia jusqu'à Lamennais.

1. Bartoli, *op. cit.*, t. VII, c. II. On devine l'allusion à Léopardi.

Ces sentiments si divers étaient des nouveautés dans la littérature. Mais c'est surtout l'amant de Laure, le chantre du *Canzoniere*, qui a ouvert à la poésie des sources fraîches d'inspiration ; et s'il a exercé une longue domination intellectuelle, s'il est le père même du lyrisme moderne, c'est que, le premier, il chanta un amour réel et profond pour une vraie femme, avec des accents tour à tour passionnés et suaves, déchirants et caressants.

Dans la première période de sa production littéraire, l'Italie subit l'influence des troubadours provençaux, et ses essais poétiques, dans la région du Pò, ont un caractère franco-italien. L'école sicilienne, qui se groupa autour de Frédéric II, est aussi provençale. Les poètes s'inspirent des idées chevaleresques importées par les Normands ; ils chantent, non un sentiment éprouvé, une douleur ou une joie réelle, mais une abstraction vide, une femme qui n'a rien de vivant et de sensible, la châtelaine qu'ils contemplent de loin avec terreur et vénération.

Mais le foyer poétique de la Sicile et de Naples ne tarde pas à s'éteindre sous l'influence des évènements politiques, et il va se rallumer dans les provinces centrales de l'Italie, entre Bologne et Florence. Guitton d'Arezzo est un froid, obscur et sec moraliste en vers ; ses chansons sont pleines de raisonnements et d'exhortations morales, sans un souffle vivant de poésie. Voici venir le chef de l'école bolonaise, celui que Dante salue comme son maître, Guido Guinicelli. Il ne se dépêtre pas des idées chevaleresques ; il considère la femme comme un être supérieur, auquel il ne demande aucune basse satisfaction. Mais Guinicelli est un poète de cette Bologne qui fut, au XIII[e] siècle, l'école de la science ; c'est un philosophe et un penseur, et il introduit dans le lyrisme italien le germe de la poésie philosophique, qui s'épanouira avec Dante. Cette poésie a sa beauté ; mais le fonds scientifique est trop nu et dépourvu d'ornements. Elle a les défauts de ses qualités ; la profondeur tourne à la subtilité et l'imagination à la rhétorique. Notons que le lyrisme italien ne prend pas naissance au sein des masses populaires, mais dans les écoles, entre saint Thomas, Aristote et Platon, où il « fait sa philosophie et prend le bonnet de docteur [1]. »

1. Marc-Monnier, *Hist. de la littér. moderne*, t. I.

Après Guinicelli, c'est Florence qui devient le centre de la floraison littéraire avec les poètes du *dolce stil nuovo*. Lapo et Frescobaldi continuent l'inspiration du maître bolonais. Ils développent les conceptions philosophiques, recherchent la vigueur de l'expression, subtilisent les abstractions symboliques. Mais déjà on voit poindre un germe de poésie psychologique, surtout dans la peinture de la douleur. Cino da Pistoia fait résonner magnifiquement cette corde de la lyre, et ses poésies sont soutenues par un art original. Que ces grands cris déchirants s'échappent non seulement d'un cœur amoureux, mais encore et surtout de l'âme d'un citoyen, qu'importe ? Cino n'en est pas moins « le peintre souverain du drame psychologique qui se déroule en lui-même. L'amour non payé de retour, thème vieilli et monotone, prend chez lui de la nouveauté, devient lamentation vraie, expression de douleur sentie [1]. » Quant à la femme que Cino célèbre, elle n'a pas plus de réalité que celles de Lapo et de Frescobaldi ; c'est une idéalisation abstraite, une conception mystique, un esprit aérien et angélique.

Tel est aussi le caractère de l'amour chanté par Cavalcanti. Celui-ci se rattache directement à Guinicelli, dont l'influence est sensible sur lui comme sur Dante. L'amour devient matière à développements philosophiques. On discute sur ses origines, ses manifestations, sa signification ; il n'est pas analysé comme un sentiment, mais comme un acte de l'intelligence. Cavalcanti introduit dans ses poésies toutes les finesses de la rhétorique et et de la scolastique ; voilà pourquoi ses chansons étaient étudiées et commentées comme des traités philosophiques, ayant un sens littéral et un sens figuratif. Il ne faut jamais perdre de vue que « Cino, Cavalcanti et Dante étaient au nombre des plus subtils raisonneurs qui fussent jamais sortis de l'école de Bologne... Avant d'être poètes, ils sont savants, et dans leurs vers mêmes, ce que les contemporains admirent, c'est leur science [2]. » Cavalcanti ne nous donne l'impression de la vie réelle que dans des pièces composées sans prétention, dans les ballades des deux

1. Bartoli, *op. cit.* t. IV, c. VI.
2. De Sanctis, *op*, *cit.*, t. I.

forosette, où l'on perçoit des accents vrais et un écho de l'âme ; il y a là des peintures poétiques de la vie simple et villageoise, qui valent les symboles et les abstractions de la Chanson de l'Amour.

Le voisinage de ces paysannes vivantes fait mieux ressortir l'inconsistance des femmes que célèbrent tous ces poètes de l'école toscane, sans en excepter Dante. Les unes et les autres sont des êtres allégoriques et chimériques ; on dirait des créatures célestes qui se profilent sur un fond azuré, qui viennent éclairer la terre des lueurs rapides de leur regard, qui, en saluant doucement les adorateurs prosternés sur leur passage, inspirent l'oubli des basses passions et ravissent l'âme vers la beauté suprême. La femme n'a presque rien d'humain ; on n'imagine pas qu'elle ait des chairs et des sens ; c'est un être idéal qui n'a rien de tendre et de féminin. Ce n'est plus la fière châtelaine, à laquelle le troubadour adressait timidement ses vœux ; c'est une dame d'une nature épurée, une création de l'imagination mystique : « de la salle du sévère château elle descend et monte en même temps les gradins de l'église ; elle perd les attitudes raides de la féodalité pour les langueurs du mysticisme ; elle est placée sur l'autel, elle ressemble à une sainte, à la Vierge ; elle est environnée de lumière, elle symbolise les choses élevées, belles, divines [1]. » Et la poésie inspirée par cet ange est une prière et un élan de l'âme, un chant très doux qui s'élève, comme un parfum d'encens, vers l'image de la femme aimée. L'amour lui-même n'est pas un déchirement du cœur ou un trouble des sens ; c'est une contemplation calme et béate, une adoration fervente d'un ascète agenouillé devant un être divin.

La femme n'a pas plus d'individualité dans la *Vita nuova* et le *Convito*, de Dante, qui n'ont aucun caractère de réalité historique. Béatrice est une vision de l'imagination suggérée peut-être par la rencontre de la Portinari, mais embellie et ornée de toutes les perfections que le moyen âge mystique pouvait concevoir dans la beauté suprême. Elle n'a d'objectivité que dans l'esprit du poète, qui rassemble dans un être abstrait toutes les grâces

1. Bartoli, *op. cit.*, t. IV, c. V.

concrètes dont un visage de jeune fille peut être revêtu ; c'est un rêve de la fantaisie, et non une femme vivante vers laquelle s'élancent le cœur et les sens de l'homme. Ce n'est pourtant pas un être purement allégorique, le symbole de la Sagesse, de la Monarchie impériale, de l'Intelligence ; c'est bien une femme, mais une femme idéale, qui étendra bientôt ses ailes d'ange pour s'envoler vers le trône céleste, où siége la beauté parfaite dont elle était le reflet sur la terre. Telle est bien la conception digne des âges mystiques, contemporaine de saint Dominique, de saint François et de saint Bonaventure, d'une époque où le culte de la Vierge prend un si vif développement, et où s'élèvent tant d'églises, expression de la dévotion sociale. « Et de fait, quelque rayon de la splendeur de Marie se reflète sur le visage et dans les attitudes des femmes célébrées par les chants des poètes, et surtout de Béatrice [1]. »

Dante adore donc, non les beautés concrètes d'une femme réelle, mais la beauté absolue. Il n'y a une échappée de vérité que sur la tombe de Béatrice ; l'amour se révèle alors et pousse quelques cris profondément émus. Mais bientôt le sentiment s'épure ; Béatrice se transfigure, et de la *Vita nuova* à la *Commedia*, elle devient le symbole de l'Amour, c'est-à-dire du principe élevé qui fait agir le poète ; elle est le doux nom qu'il donne à l'objet de son étude, à l'amour de la philosophie ou de la théologie, et finalement elle n'est plus ni femme, ni ange, mais « *splendor di viva luce eterna* [2]. »

Cette poésie symbolique, philosophique, théologique, mystique, était trop froide et trop abstruse pour avoir de longues destinées. Pétrarque va faire descendre l'amour du ciel sur la terre et de l'intelligence dans le cœur. L'inspiration vraie sera trouvée ; la poésie érotique va se renfermer dans l'analyse des sentiments réels et alors elle marchera sur un terrain solide, qu'elle n'abandonnera plus. Tout le lyrisme moderne se rattachera au *Canzoniere*, comme à son principe générateur ; le mérite des poètes élégiaques consistera à pénétrer avec plus ou

1. Carducci, *Studi letter.* Disc. V, c. 4.
2. *Purgat.*, c. XXXI, v. 139.

moins de sagacité les replis de leur cœur et du cœur humain à la fois.

Il y avait bien eu quelques poètes populaires sans prétention, qui, sans s'inquiéter de la Provence ou de Bologne, avaient naïvement chanté, comme Cecco Angiolieri de Sienne, des amours véritables avec des accents passionnés. Mais ils avaient trop peu d'art pour exercer une influence féconde. C'est Pétrarque seul qui, par la noblesse de ses chants et la profondeur de sa passion, accomplit dans la poésie élégiaque une révolution d'une portée indéfinie. Laure est en effet une vraie femme, et personne ne songe à faire d'elle, comme de Béatrice, une abstraction; c'est une personnalité claire et précise. L'amour n'est plus célébré comme une conception de l'esprit, mais comme un sentiment réel. Et voilà ce qui est fécond : c'est le principe nouveau qui est introduit dans l'art, c'est l'avènement de la passion vraie dans le lyrisme.

Or Pétrarque n'est pas un amoureux vulgaire. Doué d'une sensibilité aiguë et presque maladive, il a ressenti pour Laure un amour ardent, dont l'intensité n'a pu être atténuée même par la mort. Si sa vie n'a pas été absorbée par cette passion, il a pourtant éprouvé ce sentiment exclusif, qui se plante dans le cœur humain, concentrant la pensée sur un objet unique, nous rendant indifférents à toute autre chose, et ouvrant la source des grandes joies, des grandes douleurs et des poésies brûlantes. Cet état d'âme apparaît fréquemment dans le *Canzoniere*, quoiqu'il ne soit pas constant; car Pétrarque « n'a pas l'idée fixe et terrible qui brûle les entrailles, qui consume la vie et qui crée en même temps tant de trésors de poésie [1] ». Cet amour est donc profond; mais il cède assez facilement la place aux impressions multiples qui secouaient brusquement l'âme complexe de Pétrarque et l'inspiraient tour à tour, amour de Laure, amour de l'Italie, passion de l'antiquité, culte de l'art, sentiment religieux, d'autres encore; peut-être même serait-il plus juste de dire que ses entraînements ne sont pas de véritables passions, et qu'il est plus capable d'émotions ardentes que de passions absorbantes.

1. Bartoli, *op. cit.*, t. VII, c. VIII.

Ce qui est certain du moins, ce qui a eu des conséquences d'une portée incalculable, c'est le réalisme intense de cet amour humain, qui s'est dégagé des symboles théologiques et scolastiques. Pétrarque s'adresse à une vraie femme vivante, dont la vue l'enflamme d'ardeurs inconnues, quoique certains railleurs, comme Jacques Colonna (Fam. II, 9) mettent en doute sa passion. Et le *Secretum* [1] vient à l'appui du *Canzoniere* pour prouver la réalité de son amour et les souffrances qu'il lui a fait endurer.

C'est avec toute l'ardeur de son cœur et même de ses sens que Pétrarque aime Laure. Le poète était homme, et un homme de tempérament chaud ; il n'adore pas seulement son amante comme un type de beauté absolue, dont la vue élève l'âme vers la contemplation de la splendeur divine. Son amour en veut à toute la personne; de temps en temps, il ressent l'excitation des sens, et il aspire à la possession de la femme convoitée : « c'est le corps de Laure, non comme beau visage de la Sagesse, mais comme corps, qui échauffe son imagination. Ce qui émeut l'amant et inspire le poète, c'est Laure aux cheveux blonds, au cou de lait, aux joues enflammées, au doux visage [2]. »

Le réel apparaît donc pour la première fois dans l'art, et ce fut une bonne fortune; car ce sentiment d'humanité et de vérité assura à Pétrarque une place à part entre tous les chantres de l'amour, Provençaux et Toscans, et ouvrit à l'inspiration une source inépuisable, à laquelle viendront encore puiser les modernes. Mais il faut ajouter que le réalisme est condamné et maudit comme un péché. Ici nous retrouvons l'influence des idées mystiques du croyant, qui sont en contradiction avec ses sensations : il croit que les désirs charnels sont coupables, et, malgré la morsure des sens, il fait effort pour spiritualiser son amour, pour se persuader qu'il aime l'âme plutôt que le corps de Laure, et que cet amour épure son cœur et lui montre le chemin du ciel. « Sur les beaux membres désirés, le poète voit poindre les ailes de l'ange, et l'ardent soupir de l'amant se

1. Dial. III, *passim*.
2. De Sanctis, *op. cit.*, t. I.

confond avec la prière du dévot; les bras, qui voudraient s'ouvrir avidement aux doux embrassements, se replient sur la poitrine en un geste contrit d'adoration [1]. » De là viennent les hésitations de cet amour, qui tantôt nous apparaît comme un attachement humain pour une vraie femme, tantôt veut nous emporter vers les cîmes azurées du platonisme. Le *Canzoniere* ne renferme pas l'histoire d'un cœur, mais un tableau des agitations contradictoires d'une âme, qui ne sait où se prendre et se fixer, et qui accomplit un va-et-vient continuel entre l'amour réel et l'amour idéal. Quand Pétrarque écrit sous ses dispositions mystiques, c'est à peine s'il réussit à communiquer à son platonisme la chaleur d'un sentiment vrai et à le dégager des abstractions philosophiques; il n'évite pas les fadeurs des chantres de l'amour chevaleresque : « dans ces moments peu heureux, que l'on peut surprendre chez les meilleurs poètes lyriques, Pétrarque tombe dans tous les défauts de l'école, imitant souvent et copiant tel ou tel troubadour [2]. »

Durant toute la vie de Laure, la lutte continue entre le cœur et le cerveau de Pétrarque. Voilà pourquoi Laure ne représente pas un individu bien déterminé, agissant et animé dans le *Canzoniere*. Elle ne s'humanise qu'après la mort, quand elle s'est envolée au ciel, d'où son pur esprit peut descendre tranquillement essuyer les pleurs de l'amant. Le danger des amours coupables n'existe plus pour l'un ni pour l'autre, et l'âme peut s'ouvrir avec plus de franchise. Alors Pétrarque écrit ses plus beaux sonnets : « Sa tristesse y est très sincère, et le cri du pauvre poète très émouvant. Il s'y montre tout entier avec les qualités d'un esprit rare, auquel les lettres et la méditation ont rendu familière toute conception noble, et que la souffrance ramène à la vie intérieure [3]. » De son côté, Laure est plus femme dans la seconde partie du *Canzoniere*, et même, dans les *Triomphes*, elle ne craint plus d'avouer son amour. Nous voilà bien loin des idéalités philosophiques et mystiques, dont Guinicelli avait donné le signal, et qui atteignirent leur plus haute expression

1. Bartoli, *op. cit.*, t. VIII, c. VIII.
2. De Sanctis, *Saggi critici sul Petrarca*. Napoli, 1869.
3. Gebhart, *Les Origines de la Renaissance*.

dans Béatrice. Ce qui fait l'originalité de Pétrarque, c'est qu'il a répudié toutes les conceptions transcendantes et nébuleuses dont s'enveloppait l'amour au moyen âge, et qu'à la place d'une abstraction, il a chanté, quoique avec des intermittences, l'amour vrai, l'amour de la femme réelle, avec ses élans enthousiastes et ses désespérances, ses adorations et ses ardeurs.

Maintenant il faut dire que, si Pétrarque est considéré comme le premier élégiaque des temps modernes, c'est que ses peintures de la passion sont supérieures par la finesse et la profondeur de l'analyse psychologique. Il savait s'observer, se rendre un compte exact et minutieux de sa personne, et, formé par la pratique des Pères et de Sénèque, il a étalé, à un degré inconnu jusqu'à lui, « une connaissance profonde, sinon du cœur humain, du moins de son propre cœur, une véritable science psychologique, une habileté et un art tout à fait extraordinaires à saisir les différentes formes que la passion prend en lui, à la suivre dans ses détours et ses métamorphoses. Il a le don des grands artistes, le sens du vrai, le regard intérieur [1], » qui scrute les mouvements de l'âme, note et exprime les moindres palpitations du cœur. Il fut le poète de lui-même et de sa vie intime. Dans le *Canzoniere* au moins, il se renferme dans la peinture d'un petit monde composé de lui et de Laure; mais ce monde est étudié dans ses plus petits recoins, analysé et décrit avec une perspicacité étonnante. Nous avons l'histoire de son âme, histoire peu variée sans doute et monotone, mais combien délicate, combien nette et dégagée des brouillards qui jusqu'alors avaient caché la réalité : « nous sommes en pleine lumière, dans le temple de l'humaine conscience. Plus rien désormais ne s'interpose entre l'homme et nous. La feinte est découverte et l'homme est trouvé [2]. » Pétrarque a le rare mérite d'avoir compris que chaque moment de notre vie renferme la matière d'un poème et que chaque mouvement de notre cœur peut être transformé en un chant immortel. Tout dépend du génie du poète qui demande son inspiration aux agitations intérieures. Or celui-ci a une profondeur de sensibilité,

1. E. Faguet, *Cours sur Desportes. Revue des Cours de la Sorbonne, 1893-1894.*
2. De Sanctis, *Storia della letter ital., loc. cit.*

une richesse d'imagination, une finesse d'observation, qui sont des garants du succès. « Cette faculté de descendre dans les replis de son âme, d'y surprendre les douleurs et les joies, et d'un instant qui fuit faire un poème immortel; de scruter son être et de convertir en œuvre d'art toute larme, tout désir, toute palpitation..., c'est là ce qui fait de Pétrarque le premier lyrique des temps nouveaux, là ce qui fait de lui l'héritier des anciens et le précurseur du grand art moderne [1]. »

Avant lui, les poètes ne montraient pas une pareille curiosité des mystères du cœur, de ses mouvements sincères, faibles ou impétueux, mais vrais, qui seront la matière de l'élégie moderne. Nous savons bien que l'amour de Pétrarque, né en Provence, grandi dans un milieu chevaleresque et mystique, a conservé quelque chose des théories traditionnelles des troubadours, avec leur rhétorique, leurs allégories, leurs raffinements, leurs galanteries spirituelles. Mais c'est là l'accessoire, le cadre conventionnel du chant, dont la matière est la peinture des palpitations du cœur. Il en résulte dans la poésie de Pétrarque une certaine complexité : on y trouve les analyses psychologiques dont Cino da Pistoia avait donné la première ébauche et l'idéalisme éthéré qui soulevait les conceptions dantesques, les réalités de la poésie populaire et les généralités des troubadours, des sentiments terrestres et des rêveries célestes, la bête et l'ange.

Mais ce qui nous intéresse surtout dans le *Canzoniere*, c'est la vision nette et l'expression de la réalité. Il faut dire que souvent cette réalité est purement subjective. Laure n'a pas beaucoup de mouvement et d'action dans les peintures de Pétrarque; c'est le poète qui la conçoit diversement selon son propre état d'âme; il la voit avec les yeux tantôt d'un ascète, tantôt d'un homme, aujourd'hui fière, cruelle, coquette, demain humble, compatissante et sage. Pétrarque, doué d'une imagination féconde, savait tirer de ses moindres impressions des motifs de poèmes et accomplir la transformation artistique des mouvements de son cœur. Comme il est en outre un grand lettré, qui porte en lui la conscience de son siècle et de l'humanité, comme il connaît

1. Bartoli, *op. cit.*, t. VII, c. VIII.

l'art d'exciter, à l'aide de ses émotions personnelles, l'émotion d'autrui et de peindre l'homme en général quand il ne peint que sa propre vie, la poésie de Pétrarque a le caractère essentiel du grand art, la vérité individuelle et humaine. C'est par là qu'il se détache de ceux qui l'avaient précédé dans la carrière, et que, malgré des ressemblances accidentelles, il diffère si profondément des troubadours, dont, selon certains critiques, il serait l'imitateur. Il est au contraire absolument original et il ne doit à ses prédécesseurs qu'une phraséologie de mauvais goût. S'il a joui d'un prestige incomparable auprès de la postérité et s'il est le père de la lyre moderne, c'est qu'il a su analyser sa vie morale et en marquer les moindres mouvements avec une finesse, une profondeur, une légèreté de touche et une justesse de coloris admirable. On pourrait même dire que, par là, Pétrarque est l'initiateur non seulement du lyrisme moderne, mais de toute la poésie classique; car le classique, « un Racine, un La Fontaine, un Molière, est d'abord un homme de grande imagination et de fine sensibilité, et ensuite un artiste épris des belles formes de l'antiquité; et d'autre part, un homme qui fait une étude constante de ses semblables et de lui-même [1]. »

Nous achèverons l'exposé des causes de la vogue de Pétrarque en rappelant qu'il a été le premier artiste moderne de langue et de mélodie : « il a inauguré l'âge nouveau..... où la force du style se changea en correction harmonieuse [2]. » Tandis que Dante, profond penseur, chrétien ardent, docteur convaincu, ne s'occupe que des idées et de leur valeur intrinsèque, pour Pétrarque une belle phrase a son mérite propre indépendamment du sens qu'elle exprime. Il ne se soucie pas tant de dire des choses neuves que d'en renouveler l'expression par le choix et l'arrangement des mots, de manière que l'ensemble d'une pièce produise une impression esthétique. Or il atteint une telle perfection, que le vocabulaire, le tour et le vers, qui suivaient encore leur évolution progressive, ont acquis une forme défini-

1. E. Faguet, *Leçon d'ouverture du Cours de poésie française à la Sorbonne*, 1893-1894.

2. J. Symonds, *Dante*, traduction de Mlle Augis, ch. VIII, § VII.

tive dans le *Canzoniere*. La langue poétique est fixée désormais; tout s'y trouve, la justesse du ton, la souplesse et le mouvement de la phrase. Ajoutons qu'elle est capable de produire tous les effets de mélodie et d'harmonie; le mot vaut non seulement comme signe de l'idée, mais comme élément musical, et le frémissement des rythmes, les palpitations des notes, les caresses des sonorités ont un charme que l'oreille seule peut percevoir. Dans Pétrarque, il y avait un artiste qui était choqué par la vulgarité, la grossièreté, la cacophonie, et qui avait le sens le plus exquis de la distinction, de la noblesse, de l'harmonie. Le vers massif, auquel la main de fer de Dante avait donné des reflets métalliques, acquiert dans le *Canzoniere*, de nouvelles qualités de souplesse et de nombre. « Le temple gothique s'est transformé en un joli petit temple grec, noblement décoré, élégant, avec une lumière égale, avec une parfaite symétrie, inspiré par Vénus, déesse de la beauté et de la grâce [1]. »

Tous ces traits réunis, élégance exquise de l'art, puissance de l'observation et nouveauté de la peinture psychologique, réalité de la passion et profonde sincérité de la plainte, intérêt même du caractère que Pétrarque trahit dans ses œuvres et qui marque une affirmation de la personnalité humaine et une revendication de toutes les énergies de la nature contre l'oppression du moyen âge mystique, en voilà plus qu'il ne faut pour expliquer la fortune poétique de Pétrarque. Quand on s'est pénétré du caractère si original, si personnel, si vrai et si artistique du *Canzoniere*, on distingue les raisons qui, malgré une longue série de poètes souvent éminents, les Siciliens, les Bolonais, les Toscans, Cino, Cavalcanti et Dante, ont fait de Pétrarque aux yeux des Italiens le premier des lyriques modernes. On comprend aussi que les Français, qui cultivent encore l'élégie et le sonnet, se mettent à remonter sa lyre et non celle des vieux troubadours provençaux : « chez les modernes, la poésie lyrique est devenue l'expression la plus vigoureuse, la plus vive et comme la plus aiguë des sentiments les plus personnels et les plus intimes de

1. De Sanctis, *op. cit.*, t. I.

l'auteur [1]... » Or ce lyrisme existait déjà dans Pétrarque, dont les sonnets et Canzoni « sont des poésies lyriques personnelles, c'est-à-dire, pour aller au fond des choses, sont des élégies lyriques, caractère qu'a le lyrisme moderne tout entier [2]. » Enfin on est encore moins surpris que Pétrarque ait joui d'une vogue extraordinaire auprès de ses contemporains et de la postérité, de ses compatriotes et de l'étranger, en Italie, en Espagne, en Angleterre, en France.

II. Sommaire

Premières compositions poétiques de Pétrarque. Le couronnement au Capitole. La Renaissance. Le Pétrarquisme en Italie, de Bembo à Torquato Tasso. — Vogue en Espagne. Les Troubadours et Pétrarque. Les imitations, de Mosen Jordi à Lope de Véga. — La Renaissance en Angleterre. Surrey et Sidney. Influence d'Elisabeth et de l'Euphuès. Le Pétrarquisme jusqu'à Shakespeare.

I. — De tous les écrivains dont la littérature italienne se glorifie, il n'en est pas un qui ait joui d'une faveur plus durable et plus générale que Pétrarque, Dès que son nom commença à être répété par les cent voix de la renommée, son crédit ne fit que grandir. Quand la maison d'Étienne Colonna se fut ouverte devant lui [3] et l'eut mis en contact avec les hommes les plus remarquables que la cour papale réunissait alors à Avignon, il gagna tous les cœurs par l'aménité de son caractère et par les séductions de son esprit. Les petites productions de sa muse en italien d'abord, ensuite ses ouvrages de prose et de poésie

1. E. Faguet, *Etudes sur le XVIe siècle*, Ronsard. Paris, Lecène et Oudin, 1894.

2. *Ibid.*

3. Jacques Colonna, fils de ce grand seigneur, condisciple de Pétrarque à Bologne, l'admit dans sa familiarité à Avignon : V. Senil, l. XV, ép. 1, édit. Basil. Cf. Abbé de Sade, *Mémoires pour la vie de Pétrarque*, Amst., 1764, t. I, p. 96.

latine [1] assurèrent vite son succès, et, en quelques années, il atteignit la plus haute renommée. Les femmes étaient charmées de sa galanterie spirituelle et discrète; les princes de l'Italie, qui se piquaient de protéger les lettres, se disputaient sa présence; les petites cours des Corrège à Parme, des Carrare à Padoue, des Gonzague à Mantoue, des Visconti à Milan, des Este à Ferrare, rivalisaient à qui l'attirerait en le comblant de prévenances. Les papes qui se succédèrent depuis Jean XXII jusqu'à Grégoire XI (1316-1378) lui prodiguèrent les marques les plus éclatantes de considération, et quelques-uns voulurent même lui confier le poste de secrétaire apostolique [2]. Mais Pétrarque, fort jaloux de son indépendance, se contenta d'entretenir les meilleures relations avec eux comme avec les souverains qui l'appelaient dans leurs États, Charles IV, empereur d'Allemagne et Jean le Bon, roi de France [3]. Seul, Robert, roi de Naples, réussit à le fixer quelque temps auprès de lui; mais ce monarque était alors renommé entre tous pour la protection qu'il accordait aux hommes de talent; de plus, il était le souverain le plus lettré de son temps; enfin la visite de notre poète au roi de Naples était la première étape du voyage qui devait se terminer par le couronnement solennel du Capitole.

Pétrarque, qui était très sensible à la gloire, nourrissait depuis longtemps l'ambition légitime de conquérir la palme du poète. Son désir était encore enflammé par le nom de Laure; la récompense à laquelle il aspirait paraissait devoir être douce à son cœur à un double titre, d'abord parce qu'elle serait la consécration de son génie, ensuite parce que la couronne serait de laurier et lui donnerait ainsi l'illusion du couronnement de son amour platonique [4]. Pendant qu'il se nourrissait de ces espérances, il

1. Les œuvres de Pétrarque, outre les Rimes, comprennent 3 livres d'épîtres en vers, 12 Eglogues, de nombreux écrits sur la morale, la religion, l'histoire, enfin une volumineuse correspondance. Opera, Bâle, 1581, 2 vol. in-fol. Cf. De Nolhac, *op. cit.*

2. Cf. Mézières, *Pétrarque, Etude d'après de nouveaux documents*, ch. VI, 4. Paris Didier.

3. Sur ces royales relations. Cf. Mézières, *Pétrarque*, *op cit.*, ch. V, 4, et VI, 4.

4. V. ses aveux dans ses *Dialogues avec Saint Augustin*, III, *passim.*

reçut, le 23 août 1340, à Vaucluse, une lettre du Sénat romain, qui l'invitait instamment à se rendre à Rome, pour recevoir la couronne de laurier, et à quelques heures d'intervalle, une autre lettre de Robert de Bardi, chancelier de l'Université de Paris, qui le priait d'accepter le même honneur dans la capitale de la France. Après quelques hésitations, suivant le conseil de son noble ami, le cardinal Colonna, il opta pour Rome [1].

Il partit donc pour Naples où il arriva en mars 1341, et où le roi Robert le déclara solennellement digne du laurier poétique et le combla d'honneurs. De là il se rendit à Rome, pour recevoir la noble couronne des mains d'Orso, comte d'Anguillara, sénateur de la ville et gendre d'E. Colonna. C'est lui qui, aux applaudissements d'une foule immense de peuple et de seigneurs, ceignit du laurier le front du poète, le jour de Pâques, 8 avril [2]. Cette haute distinction mettait sur le front de Pétrarque une auréole de gloire; car une pareille solennité n'avait pas été célébrée depuis l'antiquité latine. Aux premières lueurs de renaissance littéraire, vers le XIIIe siècle, on vit renaître ces fêtes poétiques [3]. Mais elles n'eurent jamais l'éclat qui signala le triomphe de Pétrarque. Aucun des heureux poètes ne reçut la couronne au Capitole avec la pompe usitée dans l'antiquité.

Aussi les beaux esprits de l'époque sont-ils généralement jaloux de posséder l'amitié de Pétrarque; le Zanobi était un de ses amis; le Coluccio avait écrit sa biographie [4]. Ceux qui se sentaient quelques dispositions littéraires tâchaient de profiter de ses exemples ou même de recueillir quelques miettes tombées de sa table. Il a écrit à ce sujet une lettre très curieuse à Boccace (op. Sen., V, 3). Il y a une tout autre foule d'écrivains, qui recherchent son amitié et marchent sur ses traces, au moins de

1. Lettre au cardinal Colonna « Ancipiti » F. IV. 7.

2. V. la description dans l'ouvrage de l'abbé de Sade, et les notes à la fin du vol. II. Cf. Mézières, *op. cit.*, ch. V, 1.

3. Sur les triomphes de Albertino Mussati, Bono di Castione, Convennole, Zanobi da Strada, Coluccio Piéri Salutato, voir Abbé de Sade, *op. cit.*, t. II, notes; Matteo Villani, *Storia di Firenze*, l. V, 6, 26; Quadrio, *Storia e ragione d'ogni poesia*, t. II, ch. 8.

4. Cf. Abbé de Sade, *loc. cit.*, p. 499.

loin. Tous ceux qui ont quelque renom dans la littérature de l'époque sont plus ou moins ses admirateurs. Le plus grand et le plus célèbre, Boccace, fut un de ses plus chers amis, un de ceux aussi qui professaient la plus profonde estime pour son génie. Les autres lettrés du temps ont entretenu des relations amicales et littéraires avec lui. Antonio del Beccaio, Tommaso Caloria de Messine, Marco Barbato, de Sulmone, Giovanni Barrili, de Capoue, Sennuccio del Bene, de Florence, sont étroitement liés avec lui. Bref, pour n'omettre personne dans cette énumération aride, tous les amateurs de belles-lettres, François degli Abbizzi, Lancelot Anguissola, Zenone Zenoni, Franco Sacchetti, les femmes mêmes qui cultivent la Muse, comme Justine Levi Perotti, entretiennent un commerce littéraire avec Pétrarque et chantent sa gloire [1].

Au xve siècle, les influences sociales et morales favorisent l'influence de Pétrarque; alors s'opère « le passage de l'âge héroïque à l'âge bourgeois, de la société chevaleresque à la société civile, de la foi et de l'autorité au libre examen, de l'ascétisme et du symbolisme à l'étude directe de la nature et de l'homme, de la barbarie scolastique à la culture classique [2] ». Les rares talents, qui trouvent encore quelques loisirs pour les travaux intellectuels, se rattachent donc à Pétrarque. Laurent de Médicis, Pic de la Mirandole, Bernard Lapini de Sienne, Giusto dei Conti, Benivieni, sont de grands admirateurs du *Canzoniere* [3]. Enfin notre poète est le point de mire de tous les écrivains, l'astre brillant dont ils s'efforcent de refléter quelques lueurs. Il est vrai qu'ils n'y réussissent guère; car, comme dit Varchi, « après la mort de Pétrarque, tout alla de mal en pis, et la poésie n'était plus reconnaissable, comme on peut le voir par les compositions de l'Unique Arétin, d'Antoine Tibaldeo de Ferrare, et de quelques autres, qui, pour être moins méchantes et plus supportables que celles de Panfilo Sasso, de Notturno, de l'Altissimo, n'ont pourtant rien à voir avec la profondeur de Dante ou

1. V. Fam. IV, 4, *Carm.*, 11, 16; Mazzucchelli, *Scritt. ital.*, II, 2; Tiraboschi, *Storia della letter. ital.*, VI, 6, 3, et *passim*.

2. De Sanctis, *op. cit.*, t. II.

3. V. Varchi, Ercolano; Quadrio, *op. cit.*, t. II; Crescimbeni, *Comm.*, t. II, 1.

la grâce de Pétrarque [1]. » L'imitation s'égare; au lieu de développer l'élément vivant du *Canzoniere*, l'élément idyllique, élégiaque, réaliste, elle s'acharne sur les défauts les plus frappants. Ce qui attire les imitateurs, c'est la recherche prétentieuse, les pointes raffinées, les pensées plus ingénieuses que justes, les sentiments alambiqués, les jeux de mots insipides, qui sont plus faciles à reproduire que les élans de l'imagination et les cris du cœur. On voit naître alors cette école des Pétrarquistes, d'où bientôt, au XVIe siècle, s'échapperont des flots innombrables de pâles imitateurs.

Lorsque la découverte de l'imprimerie eut activé le mouvement intellectuel qui a reçu le nom de Renaissance, le goût s'affina au contact des chefs-d'œuvre anciens, et les esprits entrèrent peu à peu dans la voie de l'élégance et de l'harmonie. Les écrivains italiens se tournèrent alors vers Pétrarque, qui devint l'idole presque uniquement adorée de tous les poètes et particulièrement des lyriques. Il fut l'objet d'une étude constante et il donna matière à une foule d'explications, de dissertations, de discussions enthousiastes [2]. Quant aux imitateurs, ils sont légion, et plusieurs pages seraient nécessaires pour enregistrer seulement les noms relevés par Crescimbeni et le Quadrio [3].

C'est au fameux cardinal Pierre Bembo (1470-1542) que revient la gloire d'avoir déterminé le grand mouvement pétrarquiste du XVIe siècle. Son goût pour la grâce, la distinction et l'harmonie le dirigea vers les maîtres : Cicéron fut son guide pour la langue latine, Boccace pour la prose italienne, et Pétrarque pour la poésie. Il s'appliqua de toutes ses forces à imiter l'illustre poète et même à le copier d'une manière visible. Il lui emprunte souvent les sujets de ses chants; comme lui, il célèbre les plus petites circonstances de sa passion, l'heureuse surprise d'une rencontre, la voix enchanteresse de sa maîtresse, les blonds cheveux qui enlacent l'âme de l'amant et la retiennent prisonnière. Il ne craint pas de dérober au modèle des expressions

1. Varchi, *op. cit.*, p. 58.

2. Tiraboschi, *op. cit.*, t. VII, 3, 3, 1, dit qu'on compta jusqu'à douze commentateurs à la fois.

3. Crescimbeni, *Comm.*, *passim.*, et Quadrio, *op. cit.*, t. II, 1, 8.

caractéristiques, des demi-vers entiers; il imite très fidèlement les raffinements de pensées, les cliquetis d'antithèses et les jeux d'esprit qui étaient parsemés dans le *Canzoniere*.

Comme cette imitation jeta sur le nom de Bembo un éclat incomparable, l'Italie entière s'engagea dans la même voie. Les copistes se précipitèrent en foule sur l'œuvre de Pétrarque pour s'affubler de ses dépouilles, et bornèrent souvent leur ambition à composer sonnets et chansons avec des lambeaux rajustés du poète vénéré. Parmi ces plagiaires, il faut distinguer deux catégories : l'une comprend les Pétrarquistes purs, l'autre les Pétrarquistes doués d'une dose inégale d'originalité. Après ce que nous avons dit de Bembo, il n'est pas utile à notre sujet de nous arrêter sur les premiers, sur Bernardo Capello (m. en 1565), Jérôme Muzio (1496-1576), Dominique Veniero (1517-82), Borghesi, Grillo, les deux Martelli (entre 1496 et 1598), qui ont voué un culte à l'idole. Ceux-là accumulent dans leurs sonnets les cheveux d'or, les astres brillants, les purs ivoires, les épaules d'albâtre et autres *girandoles* [1].

D'autres esprits, plus indépendants, condamnent l'excès et l'abus de cette imitation servile. Niccolò Franco, dans une lettre qu'il feint d'adresser à Pétrarque, l'accuse d'avoir fait éclore une foule immense d'imitateurs [2]. Antonio Broccardo (vers 1530), fidèle d'ailleurs à l'école du *Canzoniere*, reproche au Bembo son plagiat, sans pouvoir tout à fait s'en préserver lui-même. Galeazzo di Tarsia (1476-1530) s'efforce d'unir à l'élégance et à la pureté de Pétrarque une gravité et une énergie nouvelles. Annibal Caro (1507-66) poursuit la richesse et la pompe de la poésie au risque d'aboutir à l'emphase. Jean Guidiccioni (1480-1541) joint à la force du style la nouveauté d'une inspiration patriotique. Une femme de talent, Vittoria Colonna (m. en 1546), éprouvée par les malheurs de la vie, trouve des accents personnels et une note religieuse qui plaisent. Elle a des rivales sérieuses dans la foule des cinquante femmes qui cultivaient à cette époque

1. Mot de Fr. Mauro, m. en 1536; v. Doni, *Libreria*, II, p. 87; cf. Ginguené, *Histoire de la littérature italienne*, t. IX, ch. 38.

2. *Pistole volgare*, 1538, p. 107.

la poésie [1], entre autres, Veronica Gambara, Gaspara Stampa, Tullia d'Aragona, Tarquinia Molza. Jean della Casa (m. en 1556) joint à la pureté et à l'élégance, qu'il emprunte à Pétrarque, la fermeté de la composition, la vérité des accents, la vivacité des images, la richesse et l'énergie du style. Bernardo Tasso et Alamanni (m. en 1556 et 1569) ont de la variété dans leurs sujets personnels et graves, de la vigueur dans leur langage majestueux et nourri des modèles grecs et latins. Mais le plus original des imitateurs fut peut-être Angelo di Costanzo (1507-90), qui fonda une école nouvelle, et qui fut suivi par la plupart des poètes du Midi, comme Tansillo et Rota (m. en 1570 et 1575). Ses sonnets et ses Canzoni sont assez remarquables par la nouveauté des idées, la force des sentiments, la logique progressive de la composition, le nerf du style. Mais il faut le répéter, tous sont plus ou moins dominés par l'influence de Pétrarque, même ceux qui abordent des sujets apparemment nouveaux, comme Sannazar (1458-1530), dans son *Arcadie*, et Bernardo Tasso dans ses sonnets pastoraux ; ou bien qui veulent faire entrer la versification italienne dans une voie nouvelle, et rechercher, comme Broccardo ou Tolommei, l'originalité en composant des vers modernes selon les lois de la métrique latine ; ou qui enfin, comme le grand Torquato Tasso (1544-95), sont doués d'un génie puissant dans d'autres genres, mais ne peuvent échapper à l'obsession d'un modèle envahissant, quand ils abordent les sujets élégiaques.

Veut-on toucher du doigt cette imitation étroite ou lointaine? Voici d'abord le Pétrarquisme pur, dont le Bembo nous offre le modèle, son. 9 : « Ces beaux cheveux, que j'aime d'autant plus qu'ils me font plus souffrir, étaient débarrassés des nœuds qui me cachent la partie du riche trésor que je désire le plus voir ; aussitôt mon cœur, que je m'efforce inutilement de rappeler à moi, vola vers cet or brillant et fit comme l'oiseau sur le vert laurier, où il aime à voltiger de branche en branche. Tout à coup les deux plus belles mains du monde, rassemblant les tresses éparses sur un cou d'ivoire, l'y resserrèrent et l'y

1. Tiraboschi, *op. cit.*, VII, 3, 3, 17.

retinrent enveloppé; Je poussai un cri; mais mon sang, glacé par la frayeur, amortit ma voix. En attendant, mon cœur resta captif et me fut à jamais ravi. » Cette image d'un cœur enlacé par les cheveux de l'amante est fréquente dans Pétrarque : « avec le temps, elle ramassa ses cheveux en nœuds plus étroits, qui étreignirent mon cœur d'un lien puissant [1], » et dans le sonnet suivant : « je parle des blonds cheveux et du lien bouclé, qui enlace et étreint si doucement mon âme. » A l'extrémité opposée de la classe des Pétrarquistes, chez le plus original et le plus vigoureux des poètes du XVIe siècle, dans Torquato Tasso, il n'est pas difficile de saisir l'influence de son illustre devancier du XIVe. Le poète épique, quittant la trompette héroïque pour prendre en main le luth, fait entendre des accents qui rappellent le *Canzoniere*. Il chante la puissance d'Amour qui, assis comme un monarque au milieu de son royaume, a son siège dans les yeux de sa dame et déploie autour de lui les signes de sa puissance : « chante, dit-il, les conquêtes que je viens de faire de tant de cœurs comme du tien... » Pétrarque avait déjà exprimé les mêmes idées ; c'est dans les yeux charmants de Laure qu'Amour avait établi son nid [2] ; souvent il a dit au poète : « chante comme je fais pâlir mes fidèles et comme, en un moment, je leur donne la mort et la vie [3]. » La ressemblance des idées et du ton est sensible et je n'y insisterai pas davantage. Mais elle permet de se figurer quelle devait être la platitude du vil troupeau des imitateurs.

Ainsi l'imitation de Pétrarque exerça de véritables ravages en Italie pendant le XVIe siècle. Non seulement la foule des poètes incapables de voler de leurs propres ailes s'attacha étroitement à ses pas, mais les esprits doués d'originalité, de génie même, n'échappèrent pas à son influence. Ajoutons, pour mettre un dernier trait au tableau, que la manie du Pétrarquisme gagna jusqu'aux dernières classes du peuple ; si un Recueil publié en 1612, à Mantoue, par Eugène Cagnani, n'est pas la fantaisie

1. Son. *In vita*, 144 ; cf. 146, Ball. 4 et *passim*.
2. *Occhi leggiadri, dove Amor fà nido. In vita Canz, VI.*
3. *In vita*, son. 62.

d'un plaisant, nous voyons que les gens adonnés aux métiers les plus vulgaires, tels que cordonniers, tailleurs, forgerons, se plaisaient à composer des poésies de ce genre [1]. Malheureusement, les plagiaires n'ont pu voler à Pétrarque que les éléments caducs de ses chants, idées alambiquées, phrases et expressions recherchées, toute une rhétorique conventionnelle. Mais le Pétrarque amant et poète était et resta inimitable.

II. — Une pareille domination d'un auteur adoré ne devait pas se renfermer dans les limites de sa patrie; les nations voisines la subirent à des degrés divers pour les mêmes raisons. Les Espagnols paraissent être les premiers qui demandèrent des inspirations au *Canzoniere* [2]. Ils avaient été préparés à l'envahissement littéraire de l'Italie et de Pétrarque par l'influence de la poésie provençale. Quand la couronne de Provence passa, par le mariage de son héritière, en 1113, sur la tête de Raymond Bérenger, comte de Barcelone, les poètes provençaux, attachés à la cour, suivirent leur souveraine et s'établirent sans regret dans une nouvelle capitale, sous un prince qui joignait aux qualités chevaleresques un goût assez prononcé pour les arts de la paix. Ses successeurs continuèrent ses nobles traditions et offrirent leur haute protection aux troubadours [3]. Plus tard, les joutes littéraires qui, de temps en temps, furent célébrées dans le Consistoire du gai savoir de Barcelone, virent paraître des poètes d'une inspiration variée, provençale, catalane, italienne même. Parmi les plus anciens, nous remarquons Mosen Jordi, que la saine critique place entre 1390 et 1450, et qu'il ne faut pas confondre avec un autre poète, nommé Jordi, qui était renommé au XIII[e] siècle, sous le règne de D. Jaime le Conquérant. Des vers, qui sont donnés comme son œuvre, ont une telle ressemblance avec un sonnet de Pétrarque (*In vit.*, 90),

1. Tiraboschi, *op. cit.*, VII, 3, 3, 1.

2. V. *Histoire de la littérature espagnole* de Tiknor, traduite par Magnabal, et surtout la grande *Histoire critique*, d'Amador de los Rios, Madrid, José Rodriguez, factor, Num. 9. 1861.

3. Cf. Quadrio, *op. cit*, t. II, p. 132; Zurita, historien d'Aragon, *Annales*, X, 47; Los Rios, *op. cit.*, II, p., cap. IX.

que l'une des deux compositions a été évidemment copiée sur l'autre. Les littérateurs espagnols, et principalement les Catalans, ont généralement prétendu que ces vers appartenaient au premier Jordi. Cette opinion a été partagée par quelques critiques étrangers; Ugo Foscolo ne la combat point dans son *Essai sur la poésie de Pétrarque*, ch. V. Mais ces vers, extraits du *Cancionero* manuscrit de Paris, sembleront au lecteur impartial devoir appartenir à la même époque que les autres compositions du recueil. Celui-ci est certainement du xve siècle et ne renferme qu'une compilation des poètes de ce temps. De plus, le ton et le caractère de ces vers établissent leur date et prouvent intrinsèquement la légitimité de cette assertion [1]. C'est donc en vain que les Espagnols réclameraient l'honneur d'avoir fourni à Pétrarque des modèles; il paraît au moins prouvé qu'ils ne doivent pas revendiquer une pareille gloire pour Mosen Jordi. Du reste, de savants critiques, comme Th. Ant. Sanchez, soutiennent cette opinion sans se laisser aveugler par l'amour-propre national [2].

Mais s'il fallait en croire le chauvinisme littéraire des Espagnols, un autre de leurs poètes, Ausias March, aurait été pillé par Pétrarque. Une conformité sensible entre les mœurs et les amours des deux personnages aurait pu prêter un fondement à cette croyance, si la chronique ne s'y fut absolument opposée. Ausias March est de quatre-vingts ans au moins postérieur à Pétrarque, et l'on peut fixer sa mort à l'année 1462 environ; Moréri n'éprouve aucune hésitation pour l'affirmer. En effet, le poète, qui appartenait à une noble famille, assista aux Cortès de Valence en 1446 [3]. Il faudrait donc renverser les termes du jugement et voir dans notre Espagnol l'imitateur et dans Pétrarque le modèle. « Les poésies d'Ausias March ont la forme qu'il appelle lui-même *cants*, chants, et chacune d'elles se com-

1. Ces vers sont cités par M. Gidel dans sa thèse sur les Troubadours et Pétrarque : nous adoptons ses conclusions.

2. Cf. Gidel, *op. cit.*, et Tiraboschi, *op. cit.*, t. V, 33. V. aussi Tiknor, *op. cit.*, t. I, ch. 17. Enfin Los Rios a établi péremptoirement l'antériorité de Pétrarque, *op. cit.*, II part., cap. VII, t. VI, page 17, et la note.

3. *Vie d'Ausias March*, dans Ximeno, *Ecrivains de Valence*, t. I, p. 41.

pose de cinq à dix stances. Toute la collection, composée de cent seize de ces petits poèmes, se divise en quatre parties, comprenant quatre-vingt-treize chansons d'amour, où il se plaint beaucoup de la perfidie de sa dame, quatorze chansons morales ou didactiques, une seule spirituelle, huit sur la mort [1]. » On y remarque, comme chez Pétrarque, deux classes distinctes de poésies, celles qu'il a composées pendant la vie, et celles qui lui ont été inspirées par la mort de sa maîtresse; comme Pétrarque encore, il avait rencontré cette femme, pour la première fois, le Vendredi Saint, à l'église. L'imitation est incontestable.

Les traces de la culture italienne se retrouvent chez tous les poètes de cette époque. Elles sont sensibles dans les œuvres du célèbre marquis de Santillane, Iñigo Lopez de Mendoza, né en 1398. Celui-ci a eu le mérite, si c'en est un, d'introduire en Espagne le sonnet. On a publié de lui dix-sept sonnets, écrits, comme il le déclare lui-même, à la manière italienne; il se réclame de Cavalcanti, de Dante et spécialement de Pétrarque, qu'il cite comme ses modèles. Ses compositions, d'ailleurs, ont de la valeur, surtout pour le travail soigné de la versification.

Sous les règnes de Henri IV et de Ferdinand et d'Isabelle (1474-1617), l'influence italienne fut bien affaiblie; aussi le goût s'était-il dépravé. Mais c'est encore de l'Italie que partit l'impulsion vers une rénovation littéraire. De graves événements vinrent mettre en contact les deux peuples. Naples, livrée à l'Espagne après le traité de 1503, fut gouvernée pendant un siècle environ par une série de vice-rois, dont le cortège comprend fréquemment des poètes, tels qu'Argensola et Quevedo [2].

L'Espagne fut donc soumise pendant de longues années à l'influence de la culture italienne. Or il faut se rappeler que l'Italie se trouvait alors en état d'agir, par toute la puissance d'une civilisation supérieure, sur ce grand nombre d'Espagnols

1. Tiknor-Magnabal, *op. cit.*, t. I, ch. XVII. Cf. Los Rios, *op. cit.*, t. VI, page 18, la note, et l'appendice si documenté.

2. Il y a eu deux frères Argensola, poètes et historiens d'Aragon, entre 1565 et 1631. Francisco Quevedo y Villégas (1580-1645) est un fécond et spirituel littérateur, sur lequel nous reviendrons plus loin.

que la guerre et les négociations avaient fait vivre dans les centres les plus brillants, à Florence, à Rome, à Naples. Des traces de l'influence italienne ne tardèrent donc pas à se manifester dans la littérature espagnole. Jean Boscan (1500-44), patricien de Barcelone, adonné d'abord à la poésie castillane, se tourna vers l'Italie « et essaya de reproduire les sonnets et les autres formes employées par les bons auteurs italiens [1]. » Les deux livres les plus étendus de ses œuvres, qui n'en comprennent que quatre, le second et le troisième, sont entièrement composés de poèmes du genre italien. Il y a là quatre-vingt-treize sonnets et neuf chansons, qui n'ont rien de commun avec la vieille poésie castillane, et qui sont de pures imitations de Pétrarque [2]. Boscan a cependant un certain mérite de vigueur; mais il n'approche pas du fini, de la délicatesse et de l'élégance de son modèle.

Dans cette tentative d'acclimater en Espagne un genre nouveau, Boscan fut soutenu par Garcilaso de la Véga (1503-36), noble personnage, esprit cultivé, âme chevaleresque. Dans une vie si courte et remplie d'aventures, celui-ci trouva encore des loisirs pour des poésies, publiées après sa mort par sa veuve. On y remarque trente-cinq sonnets et cinq chansons d'une physionomie tout à fait italienne. Garcilaso imite Pétrarque et même ses disciples, comme Bembo et Sannazar, à qui il est redevable une ou deux fois de pages entières. Il a cependant des qualités de douceur et de mélancolie qui charment le lecteur, et qui sont aussi sensibles dans les sonnets que dans les élégies. Le succès constant dont ses poésies jouirent et l'admiration en quelque sorte nationale qui leur fut accordée de tout temps contribuèrent à implanter en Espagne l'école italienne. Ces deux poètes sont les Pétrarquistes les plus éminents de l'époque, et parfois eux-mêmes servent de modèles aux imitateurs obscurs. Ainsi Fernand de Acuña, gentilhomme de la cour de Charles-Quint (m. en 1580), et Gutierre de Cetina (m. en 1560), composent de petits volumes de poésies, madrigaux, sonnets et

1. Lettre à la duchesse de Soma, *Œuvres poét.*, l. II.

2. Comparer les pièces qui commencent par « Gentil señora mia » et « Claros y frescos rios » avec certaines chansons célèbres de Pétrarque, 9 et 14.

autres compositions légères, où ils imitent Pétrarque à travers Boscan et Garcilaso. Ferdinand de Herrera (1534-97), qui met un art savant au service d'une imagination vigoureuse, surtout dans ses Odes et ses chansons (*Victoire de Lépante*, *Ode au Sommeil*), est un imitateur de Pétrarque dans ses sonnets qui ne sont qu'un écho du *Canzoniere*. Don Diégo Hurtado de Mendoza (1503-75) est un écrivain très varié, surtout en prose; ses sonnets et ses chansons rappellent aussi le modèle italien par la noblesse et la correction, mais non par la grâce et l'harmonie [1].

Francisco Quevedo y Villégas, un des écrivains espagnols les plus féconds du XVIe siècle, a donné souvent libre cours à son génie satirique en attaquant l'affectation des cultistes, des conceptistes et des Pétrarquistes [2]. Il part en guerre contre le poète italien à la mode, sans ménager les nationaux, Gongora et Alonso de Ledesma, qui étaient cause de tous les maux. Sa verve est intarissable pour livrer à la risée les défauts de la nouvelle école, la recherche, le manque de naturel et de simplicité, l'obscurité engendrée par l'abus des métaphores, le raffinement et la pointe. Quelle satire piquante il en fait dans sa *Boussole des cultistes*! « Avez-vous à décrire une femme? Voici des gorges d'argent bruni, des tresses d'or pour cheveux, des lèvres de corail et de rubis pour déguiser ses minauderies et ses grimaces; voici de l'ambre pour son haleine, de l'ivoire pour ses mains, des perles pour sa poitrine, des étoiles étincelantes pour ses yeux et surtout une profusion de nacre pour ses joues. Nous avons aussi des poètes jardiniers : les lèvres deviennent des œillets, les joues des roses et des lis, l'haleine du jasmin [3], etc. » D'ailleurs, Quevedo lui-même n'échappe pas à l'imitation de Pétrarque. Les poésies de la quatrième Muse, Erato, comprennent des sonnets, des madrigaux, des idylles, des quintillas et des romances, dont l'inspiration est italienne plus qu'espagnole. A partir de la pièce 77, il ne chante plus qu'un

1. Cf. Bougeault, *Histoire des littér. étrangères*, t. III.

2. Cf. La thèse savante et documentée de E. Mérimée, *Essai sur la vie et les œuvres de Quevedo*. Paris, Picard, 1886.

3. Traduit par Mérimée, *op cit.*, IIe partie, ch. V.

seul objet, Lisis ou Lisida, en qui Quevedo a trouvé sa Laure, et il paraît uniquement préoccupé de suivre pas à pas Pétrarque, sans pouvoir d'ailleurs ravir à son modèle la sincérité, l'émotion, la mesure et la couleur : « à prendre cette passion au sérieux, elle ne céderait en profondeur ni en durée à celle du chantre de Laure. Nous en pouvons établir sûrement la chronologie, le poète ayant soin de rappeler de temps à autre le nombre exact d'années passées au service de Lisis... Quand la vingt-deuxième année est accomplie, Lisis peut mourir; elle aura été aimée aussi longtemps que Laure. Elle meurt en effet. Il ne reste plus à son amant qu'à célébrer sa mémoire et à la suivre au tombeau. C'est à quoi il consacre les dernières pièces de son recueil [1]. » Il ne manque qu'une chose à cette poésie, c'est l'accent ému d'un cœur réellement amoureux; autant dire qu'elle est dépourvue de vie, et que c'est un travail artificiel.

Nous terminerons cette esquisse de l'influence italienne sur la littérature espagnole en disant que le plus célèbre poète de la péninsule hispanique, le fécond dramaturge Lope de Véga, (1562-1635), comme Shakespeare en Angleterre, a payé son tribut au Pétrarquisme. Dans ce genre, la première œuvre qu'il publia furent les *Triumfos divinos*, poème en cinq chants, conception dans le genre de Pétrarque et dans le même mètre, commençant par le triomphe de Pan et finissant par ceux de la Religion et de la Croix (1625). L'ouvrage n'eut d'ailleurs aucun succès, parce qu'il appelait une confrontation trop dangereuse avec son modèle. Dans ses mélanges poétiques, Lope de Véga produisit peu d'œuvres qui portent la marque du vieil esprit castillan. Quoiqu'il n'approuvât pas complètement les innovations de Boscan et de Garcilaso, les théories et la mode de son époque égarèrent un moment son esprit et le tournèrent vers les formes légères de la Muse italienne, particulièrement celles du sonnet et de la chanson. Lope, voyant que ces poètes étaient depuis un demi-siècle les idoles de leur temps, s'engagea sur leurs traces et entra résolument en lutte non seulement avec Bembo et Sannazar, mais encore avec l'Arioste, le Tasse et

1. E. Mérimée, *op. cit.*, IIe p., ch. VI.

Pétrarque. De là, dans ses longues compositions narratives, descriptives, pastorales, des spécimens de toutes les variétés des lyriques italiens ; de là, près de sept cents sonnets, où il pétrarquise comme un vulgaire imitateur.

Mais il ne tardera pas à secouer ces loques d'emprunt pour aborder la scène, où il trouvera la gloire la plus éclatante et le succès le plus enthousiaste dont un poète ait jamais peut-être joui de son vivant. Toutefois, le sonnet répondait si bien à l'esprit de l'époque et au goût de la partie la plus élégante et la plus cultivée de l'auditoire, que Lope lui accorda une large place même au théâtre. Il n'y a presque pas une de ses comédies où l'on n'en rencontre un ou plusieurs : « en général, il s'en trouve un ou deux dans chaque pièce ; cependant on en compte cinq dans la *Discreta Venganza* ; il y en a un fort mauvais avec écho dans *Los Palacios de Galiana* et dans son *Historia de Tobias* ; enfin, comme curiosité, on peut en lire un fort ingénieux et destiné à ridiculiser les sonnets mêmes dans la *Niña de Plata* [1]. »

III. — Dans ce même XVIe siècle, l'Angleterre, entraînée, comme les nations voisines, par le mouvement de la Renaissance, va aussi puiser la civilisation à la source italienne. Déjà le vieux Geoffroy Chaucer (1328-1400) avait ressenti l'influence de Pétrarque, qu'il avait pu connaître en 1372, à la suite d'un voyage politique en Italie. Il en rapporta une vive admiration pour le chantre du *Canzoniere*, et son génie poétique subit dès lors une transformation sensible. Un siècle après, « à la fin du règne d'Henri VIII, dit le vieux Puttenham, s'éleva une compagnie nouvelle de poètes de cour, dont sir Thomas Wyatt, l'aîné, et Henry, comte de Surrey, furent les deux capitaines ; ceux-ci, ayant voyagé en Italie et goûté le doux style et les nobles rythmes de la poésie italienne, ainsi que des novices nouvellement sortis des écoles de Dante, Pétrarque, Arioste, polirent grandement notre poésie vulgaire, qui était rude et villa-

1. V. Tiknor-Magnabal, *loc. cit.*

geoise [1]. » L'esprit public était singulièrement disposé à faire bon accueil aux importations de la littérature italienne et surtout pétrarquiste. Il y avait pour cela plusieurs raisons bien connues : l'originalité de Pétrarque, la profondeur de sa passion, la nouveauté et l'art de sa poésie, enfin les idées platoniciennes et chevaleresques dont le *Canzoniere* offre l'abrégé. « Une des causes qui favorisèrent le plus l'invasion du Pétrarquisme, ce fut le goût de la reine Elisabeth (1558-1603) pour l'allégorie ingénieuse, et sa susceptibilité très chatouilleuse sur ses prétentions à la chasteté. Comme elle aimait à être flattée, on ne pouvait guère l'entretenir que de choses délicates et recherchées, d'allusions fines et imprévues, dont la mythologie transparente laissait deviner l'éloge piquant ou adroit [2]. » Alors, sous l'influence des mœurs chevaleresques du temps et de l'imitation italienne, les poètes retrouvent les sentiments de Pétrarque. Lord Berners, lord Sheffield, sir Thomas Wyatt, et au premier rang, Surrey (1516-47), sont des soupirants plaintifs [3]. C'est l'amour pur que ce dernier exprime, et sa dame, la belle Géraldine, comme Béatrix et Laure, est une madone idéale. Surrey présente les caractères d'un Pétrarque anglais. L'accent personnel vibre dans l'émotion intime, dans la mélancolie du Nord, qui répand une teinte sombre sur sa poésie et lui donne une physionomie particulière. Le Pétrarquisme est reconnaissable dans le fond des idées et surtout dans le style qui est nouveau et noble sans pédantisme. Surrey a appris du modèle italien l'art d'embrasser et de dégager une idée maîtresse, de saisir l'ensemble d'une composition, d'en distinguer les parties, leurs proportions et leur liaison, et de les combiner de manière à produire un effet esthétique. Il sait choisir les termes élégants, les disposer avec symétrie, construire des phrases harmonieuses et frapper l'esprit en charmant les oreilles. Mais il semble s'être

1. Citation de Taine, *Histoire de la litt. anglaise*, t. I, l. II, page 278 sqq. Cet ouvrage a été notre guide pour cet aperçu. Nous avons aussi consulté avec fruit l'*Histoire de la littér. anglaise*, par Filon, et la belle thèse de M. Litchtenberger, *De carminibus Shakesperi*, Paris, Hachette, 1877.

2. Mézières, *Prédécesseurs et contemporains de Shakspeare*, ch. III.

3. Cf. Taine, *op. cit.*, t. I, l. II.

trop attaché à son guide : « il abuse des glaces et des flammes, des blessures et des martyres; quoique amoureux, et véritablement, il songe trop qu'il doit l'être à la façon de Pétrarque, surtout qu'une phrase doit être balancée, et une image suivie; j'oserais dire que, dans ses sonnets de soupirant transi, il songe moins à bien aimer qu'à bien écrire. Il a des concetti, des mots faux; il emploie des tours usés; il raconte comment Nature, après avoir fait sa dame, a brisé le moule [1]; il fait manœuvrer Cupidon et Vénus [2]. »

Une fois que le Pétrarquisme eut pénétré en Angleterre, il grandit et s'épanouit comme sur un sol favorable. Dans la foule des poètes qui demandèrent des inspirations à l'Italie, il faut distinguer les plus éminents. Voici sir Philip Sidney [3], un grand seigneur et un homme d'action, esprit profondément cultivé par les littératures anciennes et modernes, par Platon et par Pétrarque. Ses poésies sont tout imprégnées d'amour chevaleresque et idéal, parsemées de comparaisons pénibles, d'idées alambiquées, d'images affectées. Le ton et la langue poétique sont ceux de Pétrarque et offrent la recherche et le dérèglement inévitables dans l'imitation, ajoutons aussi l'ardeur et la vigueur d'un amoureux sincèrement épris. Chaque jour, il chante les pensées qui l'agitent. Un sourire de sa maîtresse, une boucle que le vent soulève, un geste, sont pour lui, comme pour Pétrarque, des événements importants. Il s'adresse aux oiseaux, aux plantes, à toute la nature; il jette le monde entier aux pieds de Stella, sa maîtresse. A la pensée d'un baiser, il se sent défaillir; il ne peut se rappeler sans frissonner « les roses parfumées du visage, ces lèvres qui entr'ouvrent leurs rubis pour découvrir des perles [4]. » Il célèbre dans le même ton ces beaux yeux où l'amour trouve sa grande force et sa retraite, avec lesquels il regarde pour dompter les cœurs [5]. Il trouve l'âme de Stella encore plus belle que ses yeux; il juge sa propre passion indigne

1. Pétr., I, 198, *Chi vuol veder quantunque può Natura.*
2. Taine, *op. cit.*, t. I, l. II.
3. 1554-86, sonnets, *Arcadie.*
4. Chanson X, son. 102. Cf. Taine, *loc. cit.*
5. *Sonnets.* 3, 102, et *passim.*

d'elle et trop faible ; il regrette de ne point perdre davantage pour l'amour de Stella, trop heureux de se consumer pour elle, pour cette beauté pure qui l'élève vers la beauté immortelle, et guide l'amour terrestre vers l'amour divin [1]. Cependant, au milieu de concetti à la mode italienne, on voit éclater une nature puissante, une passion vraie, qui n'a rien de commun avec le désespoir correct de Wyatt. Dans l'*Arcadie*, qui est la partie la plus considérable de l'œuvre de cet écrivain, on retrouve les mêmes qualités de style, grâce, élégance et noblesse, et aussi les mêmes défauts, idées subtiles, comparaisons forcées, antithèses cherchées.

Le triomphe du Pétrarquisme en Angleterre fut marqué par le succès extraordinaire de l'*Euphuès*, de Lyly [2], qui a donné naissance au mot euphuisme, pour caractériser le genre d'esprit subtil et affecté de l'époque d'Élisabeth. Le raffinement du sentiment, le débordement des antithèses, le parallélisme des idées, les cliquetis de mots ingénieux, la recherche prétentieuse des concetti et des calembours, tous les défauts qu'on peut relever dans certaines parties du *Canzoniere* sont les caractères ordinaires des œuvres de Lyly, romans et comédies [3]. Sans oublier que le but de cet auteur est essentiellement didactique et moral, et que la forme artificielle couvre souvent des idées très sérieuses, il faut reconnaître que « tout le mérite de l'écrivain consiste dans la manière de dire, dans le tour ingénieux des pensées, et dans une analyse subtile et raffinée des sentiments. Il n'exprime rien simplement. Il cherche constamment une forme piquante, imprévue et elliptique. Il emploie de nombreuses comparaisons, non qu'il soit réchauffé par son sujet et que son imagination l'emporte, mais froidement et dans le seul but d'orner son style. Il ne fait aucun effort pour penser ; mais, comme les Pétrarquistes, il combine et il ajuste des mots. Supprimez l'ordre et l'arrangement, il ne restera presque rien de toute cette rhéto-

1. *Sonnets*, *in fine*. Cf. Taine, *loc. cit.*

2. *Euphuès ou l'Anatomie de l'esprit* parut en deux parties en 1579 et 1580.

3. Cf. Alexandre et Campaspe, comédie, acte II, sc. 2 ; acte IV, sc. 2.

rique; c'est une gymnastique intellectuelle, ce n'est pas le travail fécond de l'invention [1]. »

La reine Élisabeth, qui connaissait bien les langues méridionales, accueillit l'innovation des Euphuistes avec enthousiasme; elle-même, comme Charles IX de l'autre côté du détroit, pratiqua le nouveau langage dans des sonnets à l'italienne. A son exemple, toute la cour cultiva avec ardeur le style à la mode, qui la séparait du peuple, et « une beauté qui ne pouvait pas parler l'Euphuisme était aussi peu considérée que celle qui maintenant ne parle pas le français [2]. » Lyly fut suivi par une foule d'imitateurs; en cinquante-deux ans, on en a compté plus de deux cents, dont quarante ont du génie ou du talent, entre autres Lodge, Greene, les deux Fletcher, Donne, Constable, Drayton, Daniel [3]. Il y a là une multitude de poètes aux sens neufs, à l'esprit indépendant, épris des belles formes et des belles couleurs, en extase devant les jeunes femmes parées, dont les émotions s'épanouissent dans une merveilleuse floraison de chansons, de pastorales, de sonnets.

Dans cette foule illustre d'Euphuistes et de Pétrarquistes, il faut distinguer Spenser, ami de Sidney, âme éprise de beauté, entraînée sans effort dans l'amour platonicien, et montant vers l'idéal jusqu'à se subtiliser dans le mysticisme. Son premier culte est pour la beauté morale; il prodigue aux pieds de ses maîtresses le trésor de ses respects et de ses tendresses; il considère la beauté terrestre comme une émanation de la beauté unique, céleste, impérissable, que nul mortel ne peut apercevoir [4]. C'est du pétrarquisme quintessencié, de plus en plus raffiné, d'une mièvrerie vaporeuse et presque impalpable ; Spenser en répand les flots paisibles dans des sonnets, des élégies, des pastorales, des hymnes d'amour, et même dans son épopée allégorique, *la Reine des Fées*, ce poème divin selon les uns, inin-

1. Mézières, *op. cit.*, liv. III. La fin de ce jugement comporte quelques restrictions.

2. Henry Blount dans la préface des œuvres dramatiques de Lyly, 1592 : cf. Mézières, *ibid.*

3. Taine, *op. cit.*, I, p. 311.

4. Hymnes à l'amour et à la beauté. Cf. Taine, *loc. cit.*

telligible selon les autres, mais en tout cas essentiellement idéal, puisque Spenser identifie la beauté et la vertu, et consacre un livre entier au triomphe de la Chasteté. Son imagination féconde, sa rêverie créatrice, donnent un caractère fort original à ses vers d'amour, sans effacer complètement l'empreinte pétrarquiste. Cependant il ne faut pas oublier qu'en lui l'homme ne se confond pas avec le poète; il offre un contraste analogue à celui qui existe entre la forme et la pensée de ses écrits, celle-ci éminemment platonique, celle-là souvent sensuelle.

Que dire de plus? Le plus puissant génie du temps, Shakspeare, n'échappe pas à l'influence de Pétrarque. Dans l'intervalle de ses chefs-d'œuvre dramatiques, il a exprimé les agitations de son cœur dans divers poèmes et notamment dans des sonnets. Eh bien, quelle que soit la vigueur de son esprit, il soupire souvent à la façon d'un imitateur du maître italien. « Mon goût, dit-il, est pour Spenser, dont la pensée est si profonde, que, dépassant toute pensée, elle échappe à l'éloge [1]. » Ce qui est certain, c'est que le souffle de Pétrarque a passé sur ses sonnets. Ainsi il ne rejette pas les jeux de mots : les premiers poèmes du recueil roulent sur le double sens de Will, abréviation de William, son nom, et de *will*, désir, volonté : « quoi que tu fasses, Will remplira toujours le trésor de son cœur, et le remplissant de désirs, le remplira de moi seul [2]. » Comme Pétrarque encore, il trouve ses « pires ennemis dans les jolis regards de la bien-aimée : aussi les détourne-t-elle de sa face, pour les diriger ailleurs. — Va, ajoute-t-il, ne prends pas cette peine; mais puisque tu m'as presque tué, achève-moi à force de regards et termine ma souffrance [3]. » Il demande encore à la mythologie des ornements faux et affectés : « l'Amour a rallumé sa torche aux yeux de ma maîtresse... Pris d'un mal intérieur, je n'ai pu trouver la guérison; le remède se trouve là même où Cupidon a rallumé sa torche, dans les yeux de ma maîtresse [4]. » Il abaisse devant son ami toutes les beautés, hommes et femmes, de l'anti-

1. *Sonnets*, 6, trad. F. V. Hugo. Cf. Lichtenberger, *op. cit.*, ch. V.
2. *S.*, 2., cf. 135, 136.
3. *Sonnets*, 7.
4. *Sonnets*, 23.

quité [1]. A-t-on du goût pour les antithèses ? Shakspeare peut en offrir de très raffinées : « une nymphe éteignit ce flambeau dans une source glacée, qui reçut du feu de l'amour une perpétuelle chaleur et devint un bain fort salutaire pour les hommes malades ; moi pourtant, esclave de ma maîtresse, j'y suis allé pour me guérir, et j'ai trouvé que le feu de l'amour échauffe l'eau, et que l'eau ne refroidit pas l'amour [2]. »

Bien plus, dans ses drames mêmes, on retrouve le goût des contemporains pour les faux-brillants de l'Italie. Quand il arriva à Londres, vers 1586 ou 1587, l'Euphuisme jouissait d'une vogue extraordinaire. Shakspeare, qui ne connaissait pas encore le langage de la haute société, devait être séduit, au moins momentanément, par ce genre d'esprit que le monde avait adopté. « Il se mit donc, lui aussi, à combiner des jeux de mots et des phrases ingénieuses. Il s'exerça à faire parler spirituellement ses personnages, et à placer dans leur bouche quelques-uns de ces traits inattendus, qui paraissaient si merveilleux aux courtisans d'Élisabeth. — Cela nous explique pourquoi nous trouvons dans ses premières pièces un certain nombre de dialogues qui ne tiennent pas à l'action, qui pourraient en être détachés sans difficulté, mais où deux ou trois interlocuteurs font de propos délibéré assaut d'esprit, uniquement pour montrer qu'ils en ont et pour déployer devant le public toutes les ressources de leur imagination. Bénédict et Béatrix, dans *Beaucoup d'embarras pour rien* ; Lance et l'Éclair, dans *Les deux Véronais* ; Mercutio lui-même dans *Roméo et Juliette*, n'ont guère d'autre fonction que d'engager une discussion avec le premier venu sur un mot, sur une phrase, sur une bagatelle qu'amène le hasard de la conversation, et d'en faire sortir une foule d'épigrammes, de quolibets et de calembours... Suis-moi de pied ferme ce jeu de mots, dit Mercutio à Roméo, jusqu'à ce que la semelle de tes escarpins soit usée [3]. » Dans la gracieuse comédie de *Peines d'amour perdues*,

1. *Sonnets*, 109.
2. *Sonnets*, 24. Cf. à divers titres les numéros 46, 71, 77, 115, 118, 128, 134, 147.
3. Mézières, *op. cit.*, ch. III.

tous les amoureux sont habiles à tourner des sonnets, le prince pour la princesse, Longueville pour Marie, Biron pour Rosaline, Dumaine pour Catherine, enfin Don Adriano d'Armado pour la paysanne Jacquinette.

Signalons cependant l'indépendance de Shakspeare dans la composition du sonnet, qui n'a pas chez lui la forme classique — deux quatrains et deux tercets. Déjà dans Surrey, on voyait apparaître la division en trois quatrains suivis de deux vers : cette combinaison fut consacrée par Daniel et Shakspeare, chez qui, en outre, les rimes des quatrains ne se répètent pas. Pour la pensée et le style, Shakspeare a peu à peu réagi contre l'influence de l'Euphuisme et a fini par s'en dégager complètement. Aussi les grandes qualités ne font-elles pas défaut à ses sonnets; on y trouve des modèles de grâce et de force : on admirera l'éclat des images et la vigueur de l'élocution dans le sonnet 7, le charme et le doux coloris de la description d'avril dans le sonnet 98. On remarquera même que chez lui, comme chez Pétrarque, la passion violente s'exprime parfois (son. 120) en termes recherchés et raffinés. Enfin on ne refusera pas à Shakspeare le mérite d'avoir été plus loin que Pétrarque dans l'étude du cœur humain, d'en avoir sondé les replis d'un regard plus pénétrant, d'avoir donné des peintures plus vives et plus éclatantes des violentes agitations de la passion et des palpitations les plus intimes [1].

Il est temps d'arrêter cette revue trop longue peut-être, quoique rapide, du Pétrarquisme dans les littératures voisines; mais nous avons dû indiquer ses étapes triomphantes à l'étranger, pour débarrasser les avenues de notre sujet. Si des génies, comme Shakspeare et Torquato Tasso, n'ont pu échapper à son influence, si légitime à tant de titres, on comprendra que nos poètes français du XVIe siècle, d'envergure bien plus modeste, et plus rapprochés des Italiens par la parenté d'esprit, par les sentiments, par les affinités de race, doivent nous offrir le plus large épanouissement du Pétrarquisme.

1. Lichtenberger, *op. cit.*, ch. V.

PREMIÈRE PARTIE

LE PÉTRARQUISME EN FRANCE
RAPPORTS DANS LES IDÉES

Relations entre la France et l'Italie. — Guerres. — Contact des esprits – Séduction de l'Italie. — Renaissance générale. — La culture italienne. — La cour de France et la galanterie. — Titres de Pétrarque à la faveur.

CHAPITRE I

Le 31 décembre 1494, le roi de France, Charles VIII, faisait son entrée à Rome à la tête de son armée, ouvrant la série de ces longues expéditions qui, durant plus d'un demi-siècle, mettront en contact la civilisation italienne avec l'esprit français, encore relativement inculte, mais avide de savoir. Il était escorté par les bannis italiens, barons ou cardinaux, attendu comme un sauveur par les petits États, encouragé, du moins au début, par le pape Alexandre VI, favorisé enfin par un concours de circonstances extraordinairement heureuses, qui firent de son expédition aventureuse un voyage triomphal du nord au sud de la péninsule. Maintenant l'Italie est découverte, et les Français ont appris le chemin sur lequel ils aimeront à s'engager, sans se lasser jamais de revoir ce beau pays, de goûter ses séductions, de convoiter ses richesses et ses voluptés, de s'enivrer de son soleil, de s'enthousiasmer pour ses arts, d'adorer sa culture intellectuelle et sa civilisation. Pendant plus de cinquante ans, les prétentions des rois de France au trône de Naples et au duché de Milan feront de l'Italie le champ de bataille ordinaire de nos armées. Depuis la première expédition de Charles VIII jusqu'à la mort de François Ier (1548), on peut compter presque autant de campagnes que d'années. Les guerres et les négociations occasionnent une pénétration intime de la France et de

l'Italie et poussent au delà des Alpes la partie la plus active et la plus intelligente de notre nation, princes et gentilshommes, diplomates et gens de lettres. Ce contact prolongé devait donner une vive impulsion au mouvement de la renaissance littéraire et artistique et faire d'abord de la France la conquête intellectuelle de l'Italie.

Or le moment est arrivé où l'esprit français tend toutes ses énergies pour dissiper les ténèbres dont il avait été enveloppé durant le xve siècle, s'élancer vers les cîmes de la poésie, et disputer aux nations rivales la palme littéraire. Des excitations intimes et mystérieuses poussent les esprits d'élite à la poursuite de la science; le besoin de s'instruire est général et pressant; le rayonnement de la culture intellectuelle est de plus en plus éclatant. Les imaginations ont été fortement ébranlées par les grandes découvertes du siècle précédent; Christophe Colomb et Gutemberg sont, à des titres divers, les initiateurs du mouvement qui secoue les esprits, entr'ouvre des horizons nouveaux, fait entrevoir des conquêtes infinies, et enflamme les ardeurs investigatrices des intelligences. Aussi l'activité est-elle extraordinaire, la fermentation des esprits, ardente; on s'attend au renouvellement des études; on travaille fiévreusement à avancer l'ère nouvelle, qu'on voit déjà se lever et qu'on est prêt à saluer avec transport. La renaissance intellectuelle était inévitable en France après les grandes découvertes du xve siècle; elle aurait eu peut-être d'autres caractères; peut-être aurait-elle été marquée d'une empreinte plus antique; peut-être aurait-elle présenté une physionomie plus nationale. Mais les guerres d'Italie, en révélant à la France une civilisation et une culture nouvelles, gagnèrent nos écrivains à l'imitation de leurs voisins transalpins.

En effet, l'Italie possédait à cette époque, dans le domaine artistique et littéraire, la prééminence qu'elle ambitionnait en vain dans l'ordre politique [1]. Elle avait bien devancé les nations limitrophes dans la production intellectuelle; elle dut donc

1. Sur l'état politique et moral de l'Italie, nous avons consulté avec fruit l'*Histoire de France* de Henri Martin, t. VII, ch. 43 et sqq.

apparaître à ses envahisseurs féériquement éblouissante, avec ses milliers de chefs-d'œuvre, et elle ne pouvait manquer de produire sur les esprits une secousse favorable à l'émulation. Le siècle de Laurent le Magnifique s'était écoulé, laissant derrière lui les souvenirs de Politien, de Boiardo, de Masaccio, de Léonard de Vinci[1]. Le siècle de Léon X était dans tout son épanouissement et répandait l'influence bien plus efficace de Brunelleschi, de Michel-Ange, de Raphaël et du Titien, de Machiavel, de l'Arioste et de Bembo.

Le mouvement littéraire, philosophique et poétique, était aussi vif et aussi heureux que le progrès artistique. L'Italie s'était trouvée sur la route des savants que l'islamisme brutal avait chassés de Constantinople, et elle leur avait fait l'accueil le plus chaleureux ; elle avait profité de leurs connaissances et de leurs livres, ces manuscrits rares qu'ils emportaient avec eux dans l'exil. Dès lors, Homère était révélé dans toute sa splendeur au génie italien, et avec lui Platon et la fleur de la Grèce. L'enthousiasme est immense, et le profit, rapide, dans tous ces centres d'étude qui sont si animés, à Rome, à Padoue, à Venise. A la tête du chœur lettré est Florence, cette Athènes du moyen âge italien, que des princes intelligents et instruits entourent de leurs soins dévoués et de leur protection éclairée. Sous l'impulsion de Cosme[2] et de Laurent de Médicis, l'Académie renaissait à Florence, et Platon excitait maintenant les transports d'une foule savante, qui l'idolâtrait avec une ferveur égale à celle des anciens adeptes d'Aristote. Ce triomphe du Platonisme, non pas abstrait ou subtil, comme à Alexandrie, mais ardent, pur, tendant à se concilier avec l'orthodoxie chrétienne, mérite d'être signalé, car il déterminera le tour particulier qu'affectera la poésie italienne à la fin du xve siècle. L'idéalisme platonicien, avec son caractère contemplatif, s'accordera très bien avec les sentiments éthérés et purs qui avaient rempli le *Canzoniere* de Pétrarque et que la nouvelle école poétique va reprendre avec dévotion.

1. Seconde moitié du xve siècle.
2. Né en 1389, mort en 1464.

Quand les Français, après avoir parcouru l'Italie du nord au sud sous la conduite de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier, se seront créé une position plus assise dans le Milanais, les poètes du pays auront résolument arboré l'étendard de Pétrarque, à l'ombre duquel tous les hommes de talent chanteront, comme Pierre Bembo, la dame de leurs pensées, en reproduisant, en imitant, en copiant les idées, les sentiments et les rythmes de l'amant de Laure. Alors, tandis que les intervalles de la paix permettront à nos esprits d'élite de suivre le mouvement de la renaissance italienne, les poètes, charmés par des modèles adorés, se mettront à l'école de Pétrarque et s'efforceront de transporter dans notre langue les richesses de la muse italienne. Ils travailleront d'abord à acquérir de vastes connaissances; ils s'exerceront au maniement de l'instrument poétique, et enflammés par les exemples de l'Italie, ils rêveront pour leur idiome des destinées nouvelles, et pour la poésie française un éclat qui ne pâlisse pas devant la splendeur des grands modèles.

Comment nos poètes auraient-ils pu se préserver de l'imitation ? L'enthousiasme est général pour le beau pays qu'on vient de découvrir au delà des Alpes, pour son ciel, pour ses arts, pour sa culture intellectuelle. Les rois et les seigneurs sont les premiers épris de ses merveilles. Le frivole Charles VIII en apprécie surtout le côté voluptueux et gaspille follement le trésor de guerre auprès des beautés lombardes qu'il touche par ses libéralités désordonnées, ne pouvant les séduire par son extérieur désavantageux. « Louis XII et son ministre, Georges d'Amboise, saisis d'une sincère admiration pour la civilisation italienne, prodiguèrent les marques de faveur aux savants et aux artistes qui remplissaient la Lombardie[1]. » L'intelligent et fastueux cardinal se fait l'initiateur du mouvement et associe les Italiens aux Français pour élever ou embellir d'admirables monuments. Il essaye d'attirer en France le plus puissant des maîtres de l'époque, Léonard de Vinci. A défaut de ce grand homme, plusieurs artistes éminents répondirent à son appel,

1. H. Martin, *op. cit.*, t. VII, ch. 44.

parmi lesquels l'architecte Fra-Giocondo, la famille des Juste (Giusti), célèbre dans la sculpture, et le peintre lombard, André de Solario. Leur collaboration avec des artistes français de grand mérite, Michel Columb, Pierre Delorme, Roulland Leroux, crée bien des merveilles aux châteaux d'Amboise et de Blois, à la Chambre des Comptes de Paris, dans la cour de la Sainte-Chapelle, au château de Gaillon, à l'église de Saint-Ouen, à Rouen.

Quand François Ier visita l'Italie, les arts et les lettres brillaient de l'éclat le plus rayonnant. Raphaël, Michel-Ange et leur cortège de disciples éminents éblouissaient les yeux de leurs merveilleuses créations, pendant qu'Arioste, Bembo et l'école des Pétrarquistes enchantaient les oreilles et l'imagination de leurs rythmes variés. L'organisation si heureuse et si bien préparée du roi ressentit profondément l'effet de la culture italienne. François Ier goûtait vivement les arts et aimait véritablement les artistes ; aussi gagna-t-il leur affection moins par ses libéralités que par son administration intelligente, par sa bonne grâce et par ses effusions sympathiques. Après le sac de Rome, en 1527, et la chute de Florence, en 1532, quelques-uns des plus célèbres trouvèrent en France l'accueil le plus enthousiaste. Déjà le roi avait réussi à enlever Léonard au Pape, et il le retint auprès de lui par ses bienfaits et par ses égards affectueux, jusqu'au jour où la mort frappa le peintre de la Joconde dans les bras du prince (1519). L'arrivée d'un tableau de Raphaël était saluée par des acclamations sincères ; le saint Michel (1517), la grande Sainte-Famille (1518) étaient accueillis par une réception solennelle et généreusement payés à leur auteur vingt-quatre mille livres, qui vaudraient cinq cent mille francs de notre monnaie.

En avançant en âge, le roi devenait de plus en plus amoureux des arts. Il disait à Cellini : « Je t'étoufferai dans l'or[1]. » Le Rosso, lâchant la bride à son imagination, couvrait de farces sensuelles la petite galerie de Fontainebleau, pour plaire au voluptueux monarque. Andréa del Sarto, dans un élan de

1. Mémoires de Benvenuto Cellini. Cf. Vasari. *Vie des peintres.*

reconnaissance, réalisait pour le prince bien-aimé cet admirable et vivant tableau, la Charité. Tous ces hommages empressés et sincères avaient pour effet d'enflammer les esprits français pour tout ce qui venait de l'Italie, pour les arts comme pour la langue, les lettres, la poésie. Combien cet enthousiasme ne devait-il pas être surexcité par la présence et l'influence des princesses de ce pays à la cour de France ! La mère du roi, Louise de Savoie, qui jouissait de la plus haute autorité sur son fils même, était d'origine italienne et encourageait l'admiration en faveur des artistes de sa patrie. La Dauphine, Catherine de Médicis, était une Florentine fine, spirituelle, cultivée ; et c'était lui faire adroitement sa cour que d'imiter le langage et le style des poètes transalpins[1].

Or, tel est l'état social, que la littérature française, ne pouvant pas encore viser à l'originalité poétique, se tournera inévitablement vers l'Italie pour lui demander des modèles et des inspirations ; et alors Pétrarque sera le maître désigné de toute l'école. Tandis que les savants, épris de l'antiquité classique, accumulent dans des ouvrages effrayants d'érudition d'immenses trésors de connaissances ; que Lascaris, Vatable, l'illustre Guillaume Budé, les doctes Estienne, Scaliger lui-même, naturalisé français en 1528, fixent le sens des langues grecque, latine et hébraïque, et que leurs travaux, d'une profondeur et d'une science étonnantes, portent leur renommée en Allemagne et en Italie, une société nouvelle se forme. Les mœurs sévères du temps de Louis XII et d'Anne de Bretagne, ces princes bourgeois, font place à la galanterie, et la cour se forme à l'image de François Ier, qui parcourt toute la gamme des amours, depuis la délicatesse exquise jusqu'au grossier libertinage. Le Louvre devient le rendez-vous de toute la noblesse joyeuse, et exerce un attrait irrésistible sur les seigneurs et sur les dames ; les reines et les princesses s'entourent de séduisantes filles d'honneur, qui disputent aux belles châtelaines les faveurs du volage monarque ;

1. Sur l'influence de Catherine de Médicis, Cf. Bourciez, l. III, ch. I de sa thèse sur les mœurs polies et la littérature de cour sous Henri II. Paris, Hachette, 1886.

l'amour et la galanterie sont la préoccupation capitale de la cour.

Cette société nouvelle exige une littérature particulière et suscite des poètes qui chantent sa grâce et sa licence. La versification devient une mode impérieuse et furieuse ; le roi, ses maîtresses, sa mère, sa sœur tournent plus ou moins heureusement le vers et font bonne mine aux favoris de la Muse, qui célèbrent leurs vertus et leurs attraits et dont ils utilisent l'inspiration pour tourner un billet galant. Au milieu de ce badinage, on entend les accents d'un vrai poète, Clément Marot, qui, malgré quelques restes de mauvais goût et une versification encore imparfaite, surpasse ses devanciers, en réunissant la vigueur et le naturel de Villon, la délicatesse de Charles d'Orléans, la précision et le mordant de Jean de Meung, sans reproduire leurs défauts, grossièreté, mollesse maniérée, longueurs pédantesques. Il est unique par la finesse naïve et piquante, par la facilité souriante, par la grâce d'un esprit léger et vraiment ailé, quoiqu'il voltige au ras du sol et ne soit pas emporté dans les régions les plus élevées ni les plus pures. Son talent le rapproche des plus grands personnages ; sa muse est bien accueillie sur les marches du trône, et ses hommages poétiques ne paraissent froisser ni la belle maîtresse du roi, Diane de Poitiers, ni sa sœur, Marguerite de Valois. Marot demande ses inspirations à son esprit, à son cœur et à la vie, et n'est pas envahi par la passion d'accumuler les connaissances érudites et de rivaliser avec les anciens. Son nom seul brille encore d'un éclat tempéré au milieu des petits poètes du siècle commençant, les Brodeau, les Scève, les Heroët, les Fontaine, qui l'entourent amicalement, et les jaloux, comme Sagon.

Mais les formes poétiques que le moyen âge avait transmises à Marot ne contentaient plus le goût du jour, et lui-même dut associer aux ballades et aux rondeaux, qui représentaient le passé, des élégies, des églogues, des épîtres, des épigrammes, et même à la fin qnelques sonnets, qui attestaient l'influence de l'antiquité et de l'Italie. En effet, voici que Melin de Saint-Gelais, qui a ressenti profondément le charme de la poésie italienne, importe en France la forme poétique consacrée par Pétrarque et par ses

imitateurs, le sonnet, dont le tour captivera les esprits et dont la fortune ne surprendra personne, si l'on songe qu'au siècle suivant Boileau lui-même entretiendra l'enthousiasme pour ce petit genre de composition [1]. Dès que la voie sera ouverte aux poètes français, ils s'y précipiteront en masse, et Pétrarque sera le dieu devant lequel se prosterneront tous les écrivains qui aspirent à la palme poétique. On l'imitera, on le copiera, on le traduira avec une faveur toujours croissante, et le Pétrarquisme s'épanouira avec une efflorescence qui n'eut jamais d'égale. Alors les causes historiques, littéraires et morales, qui favorisaient l'imitation de l'Italie, produisirent tous leurs effets, en concentrant autour de Pétrarque la foule des poètes ; ce fut un engouement extraordinaire, un délire effréné ; chaque rimeur s'affuble de quelques dépouilles dérobées au modèle, et avec ces lambeaux recousus s'imagine pouvoir se tailler un vêtement illustre, dont il s'enveloppera fièrement, comme un digne héritier du maître.

Il faut ici insister sur les causes particulières qui favorisèrent l'imitation de Pétrarque en France. En premier lieu, nous devons signaler les exigences littéraires de la cour, telle qu'elle venait d'être reconstituée par François Ier. L'amour et la galanterie sont la principale préoccupation du roi, et partant, de tout courtisan sensé et désireux de plaire au maître. Dans l'intervalle des expéditions guerrières, le prince et les gentilshommes mènent joyeuse vie, en poussant galamment des intrigues amoureuses. Dans cette poursuite, dont le but n'est rien moins que platonique, il faut cependant conserver le bon ton et les manières décentes qui font partie de l'étiquette de cour ; la réserve, la discrétion, le respect envers les dames sont de rigueur, et un gentilhomme manquerait aux lois de la chevalerie, s'il n'observait pas les formes exigeantes de la galanterie la plus sévère, au moins dans les apparences. Le roi se pique d'être le premier chevalier de son royaume, et l'on peut reconnaître qu'avec lui s'éteint presque le dernier rayon du moyen âge chevaleresque [2].

1. *Art poëtique*, II.
2. Sur la renaissance de l'esprit chevaleresque sous Henri II. Cf. Bourciez, *op. cit.*, l. I.

Or l'amour était un élément essentiel de l'antique chevalerie, avec le sentiment religieux, la loyauté, le culte de l'honneur, le dévouement aux causes justes et la protection de la faiblesse. La renaissance de ces idées et de ces sentiments, favorisée par l'exemple du monarque, ne devait pas rencontrer d'obstacle en France, pays classique de la chevalerie. Si le libertinage et la dissolution des mœurs sont au fond de cette surface brillante et décente, qu'importe? Pourvu que les apparences soient sauvegardées, le langage et le style devront se renouveler, et les conditions sont excellentes pour favoriser l'invasion du Pétrarquisme.

En effet, Pétrarque est l'expression la plus parfaite des idées et des sentiments inspirés par l'amour chevaleresque. Tout le *Canzoniere* est un hymne perpétuel à l'amour et renferme une mine inépuisable pour la galanterie. Pour l'expression des idées gracieuses, des sentiments doux, des passions affectées, des fadeurs piquantes et aussi des tendresses émues, il offrait des trésors incomparables de tournures, de locutions, de termes, qu'il suffisait de reproduire, d'imiter ou de traduire, pour se donner l'air d'un galant homme ou d'un poète heureusement inspiré. Les imitateurs, qui chantaient l'amour-goût plutôt que l'amour-passion, n'avaient qu'à étendre la main pour recueillir dans l'œuvre de Pétrarque les motifs appropriés à leurs états d'âme et faire illusion sur leurs sentiments. L'amant de Laure avait trouvé dans les palpitations de son cœur si tendre et si impressionnable les accents les plus nouveaux, les plus émouvants et les plus harmonieux que le luth moderne eût fait entendre.

En se mettant à la remorque de ce guide illustre, les novateurs du XVIe siècle ne croyaient pas assurément rendre un hommage inconscient au moyen âge, et ils auraient été fort surpris, si on leur avait démontré que Pétrarque était, à certains égards, le dernier et le plus grand des troubadours, qu'il avait puisé chez nos chanteurs du XIIe et du XIIIe siècle une grande partie de ses inspirations, et qu'il avait imité, avec génie d'ailleurs et originalité, les Provençaux[1]. La provenance même de certaines inspi-

1. Cf. Gidel, *Les Troubadours et Pétrarque*, thèse.

rations de Pétrarque aide à expliquer la facilité avec laquelle elles furent pillées par nos poètes du XVIe siècle ; c'étaient des sentiments qui revenaient à leur source et qui étaient tout prêts à rentrer dans la littérature française, d'où ils étaient partis. Cette considération fait comprendre que leurs scrupules n'aient pas été mis en éveil ; il est naturel qu'ils aient accueilli les chants de Pétrarque avec un entraînement spontané pour un illustre ancêtre qui, sans qu'ils s'en doutassent, était un peu de la grande famille des poètes inspirés par les mœurs françaises.

Un autre titre dut exercer une influence au moins latente sur la faveur dont Pétrarque jouit parmi nos poètes du XVIe siècle ; c'est le titre glorieux de restaurateur des lettres antiques, que ce grand homme avait mérité par ses recherches, ses travaux et ses ouvrages relatifs à la littérature latine. On sait qu'il nourrissait une passion ardente pour les chefs-d'œuvre littéraires de l'antiquité ; il entreprit de longs et pénibles voyages, pour découvrir et recueillir les débris des ouvrages latins, disparus pendant les siècles d'ignorance ; il était à l'affût de tous les manuscrits dont il soupçonnait l'existence, et il n'épargnait ni soins, ni peines, ni dépenses, ni prières pour augmenter le trésor de sa bibliothèque. Il a de plus laissé des œuvres latines assez considérables en prose et en vers, traités philosophiques, dialogues moraux, élégies, épîtres, une ébauche de poème épique, une correspondance très volumineuse ; et ses écrits révèlent une connaissance approfondie du latin et une aisance singulière à l'écrire, à le parler, à le manier presque comme une langue maternelle [1]. Sans nous arrêter sur ces faits, qu'aucun ami de l'antiquité n'ignore, nous rappellerons que Pétrarque attendait la gloire et l'immortalité de ses travaux d'érudition latine et non de ces sonnets et *canzoni*, qu'il feignait au moins de composer sans prétention, sans ambition, en écoutant les mouvements de son cœur et en transcrivant les cris de son âme. Eh bien, les titres qui faisaient de Pétrarque le premier des cicéroniens modernes de l'Italie n'étaient pas faits pour lui nuire dans l'esprit des écrivains de la Renaissance française ;

1. Tiraboschi, *loc. cit.*, cf. Mézières, *op. cit.*, et surtout la savante thèse de G. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*.

ils devaient plutôt être une cause de faveur auprès de ces poètes qui s'étaient formés sous la discipline du savant Daurat, qui avaient commencé par embrasser les lettres grecques et latines, pour se fortifier de toute la moelle de l'antiquité, avant d'aborder l'*illustration* de la langue française ; car c'est aux exemplaires anciens qu'ils demanderont les ressources destinées à enrichir l'idiome national. Pétrarque méritait donc doublement leur faveur et sa vogue, comme restaurateur des lettres antiques et comme chantre de l'amour; sous ce double point de vue, il pouvait apparaître comme un ancien. C'est ainsi que l'auteur du *Canzoniere* excitera un enthousiasme extraordinaire auprès de nos poètes de la Pléiade, qu'une cour, une société et des mœurs nouvelles poussent à célébrer l'amour; l'imitation sera ardente, acharnée, envahissante ; nous allons assister au triomphe du Pétrarquisme en France.

CHAPITRE II

Vogue de Pétrarque en France. — Imitation générale. — Melin de Saint-Gelais et Marot. — L'appel de J. du Bellay. — Hommages à Pétrarque. — L'imitation dans Ronsard. — Aveux et protestations. — Le Pétrarquisme et ses procédés généraux. — Les amours. — Les Pétrarquistes italiens.

Dès les premières expéditions d'Italie, nos galants gentilshommes, à peine initiés à la langue italienne, durent entendre réciter ou chanter des poésies de Pétrarque, et partout éclater l'éloge du célèbre amant de Laure; car, au commencement du XVIe siècle, l'Italie était pleinement lancée dans le mouvement qui, sous l'impulsion de Bembo, détermina l'envahissement du Pétrarquisme dans la péninsule, de Venise jusqu'à Naples [1]. Il est probable qu'ils n'apprécièrent pas d'abord les agréments d'un poète étranger en somme, dont les chants pouvaient bien répondre à leurs dispositions morales, mais dont la langue leur échappait au moins dans ses finesses et ses grâces. Une adaptation française du genre de Pétrarque trouvait le public autrement préparé à le goûter, à l'admirer, à l'imiter. Vers 1547, Melin de Saint-Gelais faisait paraître un recueil de poésies renfermant quelques sonnets qu'il avait composés à l'imitation des Italiens et qui, depuis plus de dix ans, circulaient de main en main. C'est à lui que revient la gloire d'avoir révélé Pétrarque à la France et d'avoir été l'initiateur du grand mouvement qui entraîna les esprits à sa suite et les rangea sous la bannière du maître italien [2]. Poète de cour et de salons, grand faiseur de madrigaux sous la forme de dizains ou huitains, domestique empressé autour des grands, princes et seigneurs, qu'il sert de sa plume, et pour lesquels il a toujours prêts des petits vers de cir-

1. Voir ci-dessus, Introduction.

2. Il paraît établi du moins qu'il introduisit le sonnet en France; nous avons sur ce point le témoignage d'un contemporain immédiat, de J. du Bellay. Dans l'*Avis au lecteur*, qui précède l'*Olive*, il s'exprime ainsi : « Le sonnet est venu en France, comme je le crois, par Melin de Saint-Gelais. »

constance pour naissances, mariages, ballets, mascarades, tournois et autres incidents de cour, il s'élance soudain avec ses pastiches italiens à la tête des poètes contemporains, et grâce à la nouveauté de ses sonnets, d'ailleurs très médiocres, dispute le premier rang à Marot, et, plus tard, ose même chercher querelle à Ronsard. Son bagage littéraire est léger; il exagère tous les défauts de Pétrarque, sans reproduire aucune de ses qualités; il a peu d'inspiration, beaucoup d'afféterie et de mignardise. Mais il a révélé le sonnet à ses contemporains, et il veut prendre des airs de chef d'école. Mal lui en prend : car Marot et Ronsard sont vifs à la riposte et lui font regretter ses imprudences de langage et son dénigrement. Après tout, c'était lui qui était l'élève, et Marot le maître, dont l'exemple lui avait quelque peu profité. Et puis enfin, il n'avait produit, malgré son attention « à peu et gracieusement écrire, que de petites fleurs, et non fruits d'aucune durée; c'étaient des mignardises qui couraient de fois à autres par les mains des courtisans et dames de la cour, qui lui était une grande prudence; parce qu'après sa mort on fit imprimer un recueil de ses œuvres, qui mourut presque aussitôt qu'il vit le jour... Mais quant à Clément Marot, ses œuvres furent recueillies favorablement de chacun. Il avait une veine grandement fluide, un vers non affecté, un sens fort bon, et encore qu'il ne fût accompagné de bonnes lettres, ainsi que ceux qui vindrent après lui, si n'en était-il si dégarni qu'il ne les mît souvent fort à propos. Bref, jamais livre ne fut tant vendu que le sien, je n'en excepterai un tout seul de ceux qui ont eu la vogue depuis lui [1]. » Mais la forme poétique dont Saint-Gelais s'est servi le premier rencontre une faveur inouïe, et le règne du sonnet est inauguré au milieu d'un enthousiasme qui n'est pas encore éteint. Pétrarque gagne rapidement tous les cœurs à son genre, et tout écrivain se piquera de rivaliser avec lui; les princes et les seigneurs ne seront pas les moins épris de la nouvelle manière d'exprimer des sentiments galants : courtisans, magistrats, savants, pétrarquiseront à qui mieux mieux à l'exemple du monarque, à la cour de François Ier comme à celle

1. E. Pasquier, *Recherches de la France*, l. VII, ch. V.

de Charles IX [1]. » Quand, en 1533, le tombeau de Laure fut découvert à Avignon, le roi daigna composer lui-même une épitaphe en l'honneur de l'amante de Pétrarque. Cette haute marque d'estime enflammait naturellement les esprits, à qui l'exemple du maître indiquait la voie à suivre. Melin de Saint-Gelais célébrait immédiatement le tombeau honoré par le roi [2].

Le poète lyonnais, Maurice Scève, à qui revenait tout l'honneur de cette découverte peut-être imaginaire, trouve immédiatement sa voie et compose tout un livre de 449 dizains, sur Délie. « Ce recueil [3], disait Pasquier, est écrit avec un sens si ténébreux et obscur, que, le lisant, je disois estre très content de ne l'entendre, puisqu'il ne voulait estre entendu [4]. » Scève fait la transition entre l'école de Marot, qu'il suivit d'abord, et celle de Ronsard, à laquelle il s'attacha plus tard. C'était un fervent adorateur de Pétrarque, qui ne manquait pas absolument d'originalité et qui sentait déjà l'importance du travail patient de la lime. Dans ses dizains, d'ailleurs pénibles et tourmentés, le « jeune archer » guette déjà les amoureux et de ses flèches leur fait des blessures mortelles que Vénus seule peut panser : « Sur bien des points, avec moins d'envergure, M. Scève a devancé Ronsard : il a eu ses néologismes, son dédain pour les sentiers battus, les voies frayées et banales de l'ancienne poésie française [5]. » Il eut son moment de gloire quand il crut reconnaître l'épitaphe du tombeau sous les lettres M. L. M. I. : « Madonna Laura Morta Iacet, » et les poètes du temps célébrèrent l'événement comme il convenait.

Clément Marot saisissait l'occasion de composer une épigramme à la gloire de Laure, qui, par ses vertus, son amour de l'honneur, et son bonheur d'avoir inspiré Pétrarque, avait mérité la tombe et les vers consacrés à sa louange par Françios I[er] [6].

1. Poésies de François I[er]. Captivité de François I[er], Recueil de documents inédits par Champollion-Figeac, 1847. Bibliothèque nationale, Manuscrit.

2. *Epitaphes*. Edit. Blanchemin, t. II, p. 165.

3. *Délie object de plus haulte vertu*. Lyon, 1844.

4. *Recherches de la France*, l. VII, c. V.

5. Bourciez, *Les mœurs polies et la littérature de cour sous Henri II*. Thèse. Paris, 1886, p. 127.

6. Cl. Marot, Paris, Rapilly, 1824. *Epigr.*, l. II, 7.

Il crut même devoir sacrifier au goût du jour; lui, si indépendant de caractère, si pétulant de grâce et brillant d'esprit, il se mit sur le tard à pétrarquiser. A l'occasion, il accueille la pointe à l'italienne, le jeu de mots sur le nom de sa dame (Diane) ou sur Lyon [1], les métaphores recherchées, les exagérations invraisemblables, les antithèses maniérées, les fadeurs banales; il nous parlera de neige brûlante et d'un cœur qui quitte sa poitrine pour suivre l'amie. Il se garde seulement du platonisme cher à Pétrarque; il est plus matériel dans ses amours et il n'aime pas à soupirer sans espoir; l'attente éternelle sans les réalités, comme dirait Tartuffe, n'est pas de son goût; on aperçoit vite les limites jusqu'où il porte l'adoration platonique [2]. Enfin Marot, tout en conservant sa franchise, ressentit l'influence du *Canzoniere* : on peut en voir une preuve frappante dans la traduction qu'il fit d'une chanson et de six sonnets de Pétrarque; l'interprétation est assez élégante et assez fidèle, si l'on néglige quelques détails omis et de légères modifications; l'effort est très méritoire, quoiqu'on n'y trouve, à beaucoup près, ni l'harmonie, ni la noblesse, ni l'émotion pénétrante du maître. Le gentil poète a d'autres titres à la mémoire de la postérité dans ses épigrammes, ses élégies et ses épîtres; mais il était impossible de ne pas signaler l'influence de Pétrarque sur son facile génie, quoiqu'elle n'ait agi sur lui que tardivement et dans la seconde moitié de sa carrière.

Les imitations de Marot et de Saint-Gelais ne sont que des échappées rapides dans le domaine de l'Italie. Mais pendant qu'ils s'aventurent dans ces excursions furtives, le savant Daurat forme, sous la vigoureuse discipline des anciens, quelques jeunes gens, Antoine de Baïf, Pierre de Ronsard et Joachim du Bellay, qui, durant sept années d'études laborieuses à l'école des Grecs et des Latins, se préparent à enrichir, à illustrer la langue de leur pays, à lui donner la noblesse et l'éclat d'expression qu'ils admirent chez les anciens.

En 1548, J. du Bellay lançait le manifeste de la nouvelle

1. Cl. Marot, *Epigr.*, l. III, 36, 49 et *passim.*
2. id. *Epigr.*, l. III, 23.

école, la *Défense et Illustration* de la langue française, qui traçait le programme de la réforme littéraire : enrichir notre idiome et ennoblir notre poésie. On atteindra ce double résultat par l'imitation de l'antiquité : « Comment les Romains ont-ils pu élever leur langue au niveau de l'idiome grec? En imitant les meilleurs auteurs grecs, se transformant en eux et après les avoir digérés, les convertissant en sang et nourriture [1]. » Une fois qu'on aura ainsi réformé la langue et le style poétiques, on rejettera les vieilles compositions de notre moyen âge, pour y substituer les grands genres de l'antiquité gréco-latine. Et J. du Bellay part en guerre contre les formes surannées de la littérature nationale, en lançant à ses confrères en poésie cet appel, qui résonne comme l'exhortation d'un Tyrtée littéraire : « Lis donc et relis premièrement, ô poète futur, feuillette de main nocturne et journelle les exemplaires grecs et latins : puis me laisse toutes ces vieilles poésies françaises aux jeux floraux de Toulouse et au Puy de Rouen; comme rondeaux, ballades, virelais, chants royaux, chansons et autres telles épiceries, qui corrompent le goût de notre langue et ne servent sinon à porter témoignage de notre ignorance [2]. » Enfin, après avoir signalé à l'invasion littéraire les belles formes créées par l'art antique, il prononce ces paroles dont l'écho vibre encore : « Sonne-moi ces beaux sonnets, non moins docte que plaisante invention italienne, pour lesquels tu as Pétrarque et quelques modernes Italiens [3]. » Voilà le grand nom dont le patronage va s'imposer à la nouvelle école poétique, qui sera salué avec de profondes inclinaisons d'adorateurs, qu'on n'aspirera même pas à égaler, pourvu qu'on puisse figurer à côté du maître et paraître encore agréable ou supportable dans son voisinage. Tous les imitateurs répèteraient à l'envi le vœu du poète latin :

Inter Callimachi sat erit placuisse libellos
Et cecinisse modis, Coe poeta, tuis [4].

1. *Défense et Illustration.* Edit. Marty-Laveaux, l. I, ch. 7.
2. *Ibid.*, IIe partie, ch. 4.
3. *Défense et Illustration*, IIe partie, ch. 4.
4. Properce, *Elégies*, l. III, 9.

Dans la *Défense et Illustration*, le nom de Pétrarque est prononcé à diverses reprises par du Bellay, qui s'appuie sur son autorité et cite son exemple avec les plus grandes marques de vénération : « J'alléguerai un Pétrarque, duquel j'ose bien dire que, si Homère et Virgile avaient entrepris de le traduire, ils ne le pourraient rendre avec la même grâce et naïveté [1]. » Ailleurs, dans la préface de l'*Olive*, recueil de sonnets en l'honneur de sa dame, il avoue avoir imité Pétrarque et quelques autres, et il rend hommage au Maître, qu'il associe aux plus grands noms de l'antiquité : « Encore dirai-je bien que ceux qui ont lu Virgile, Ovide, Horace, Pétrarque, trouveront qu'en mes écrits il y a beaucoup plus de naturelle invention que d'artificielle et superstitieuse imitation [2]. » Dans le cours de ses compositions amoureuses, il laisse éclater son admiration pour le génie de Pétrarque, dont le savoir et l'affection pourraient seuls célébrer dignement la beauté de sa dame [3]. Et il ajoute encore cet hommage indirect :

Si ceste grâce en vous seule imprimée
Louer pouvois autant qu'elle est louable...
Bien peu serait ceste Laure estimée
Auprès de vous, trop plus qu'elle estimable.

Car sa dame a bien l'angélique face de Laure ; mais lui se trouve dépourvu de cette divine grâce, de ces hauts discours, de ces traits ingénieux de Pétrarque [4]. Il avoue qu'il a *contrefait* les sons mélodieux de ce modèle [5] ; il est fier d'avoir des premiers imité ce grand maître :

Si est-ce pourtant que je puis
Me vanter qu'en France je suis
Des premiers qui ont osé dire
Leurs amours sur la *Tusque* lyre [6].

1. *Défense et Illustration*, *loc. cit.*
2. *Olive. Avis au lecteur.*
3. *Amours*, II, sonnet 2. Edit. Marty-Laveaux.
4. *Amours*, II, 10.
5. *Sonnets*, II, p. 140. « Si quelquefois de Pétrarque, etc. »
6. *Chanson à Magny*, II. « Quand je contemple, etc. »

Enfin il ne met aucun poète au dessus de Pétrarque, qu'il place au séjour et dans la société familière d'Homère et de Virgile :

De ce palais que bâtiront mes doigts...
L'appartement premier Homère aura pour marque,
Virgile le second, le troisième Pétrarque.
Du surnom de Ronsard le quatrième on dira[1].

Ce grand contemporain et condisciple que du Bellay loge dans le palais des favoris de la Muse, Ronsard, ne prétend pas lui-même, malgré sa suffisance, détrôner Pétrarque ; il paraît, au contraire, plein de respect et d'admiration pour le Maître incomparable, et il ne craint pas de reconnaître qu'il a étudié et imité ce Toscan

qui Sorgue et sa Florence
Et son Laurier engrava dans les cieux[2].

Lui aussi, il aurait besoin du talent de Pétrarque, pour célébrer dignement les beautés incomparables et la gloire de sa dame,

Qu'un seul Tuscan est digne de toucher[3].

Cependant, comme il a appris cet art de Pétrarquiser que les autres ignorent[4], il assurera à sa dame une gloire pareille à celle de Laure :

Vous vivrez et croîtrez comme Laure en grandeur
Au moins tant que vivront les plumes et les livres[5].

Déjà en célébrant une autre maîtresse, Cassandre, il s'excuse

1. *Regrets*, 150.

2. Ronsard, *Amours*, sonnet, 169. Edit. Buon. Paris 1567, 1573, 1587, avec commentaires de Muret, Belleau, Richelet. Nous citons généralement l'édition de 1567.

3. *Amours*, I, sonnet, 8.

4. *Amours*, I, son., 123.

5. *Sonnets pour Helène*. Buon, 1573. L. II, 2.

d'interrompre ses chants amoureux, pour emboucher par ordre du roi la trompette héroïque :

> Mon œil, mon cœur, ma Cassandre, ma vie,
> Ne pleure pas, si je quitte le luth...

et il expose comment il avait étudié Catulle, Marulle, Ovide, Properce et surtout Pétrarque; il voulait montrer à la Toscane que la France sait soupirer une plainte amoureuse; car les contemporains ne savent pas pétrarquiser avec art : l'un est trop enflé, l'autre, trop bas ou grossier [1].

Voilà les sentiments des chefs de la nouvelle école poétique à l'égard du maître italien; les autres astres moins brillants de la Pléiade, qui ont encore moins d'originalité, s'inclineront devant la grande idole, en adorant et imitant Pétrarque directement et à travers Ronsard. A. de Baïf répète comme ses camarades :

> Pleurez, mes yeux, toi soupire, mon cœur...
> Non, quand j'aurais de Pétrarque les vers
> Suffisamment ne seraient découverts
> Par moi tes honneurs et tes grâces [2].

Remy Belleau réunit dans sa dame les beautés de Cassandre et celles de Laure [3]. Jodelle rapproche Pétrarque de *Sapphon*, d'Ovide, de Ronsard, qui acquirent la gloire par leurs chants élégiaques ; mais si Délie veut encourager le poète à célébrer leurs amours réciproques, il remportera le prix

> Sur Sapphon, sur Ovide, et Pétrarque et Ronsard
> Sur Phaon et Corinne, et sur Laure et Cassandre [4].

Les disciples de l'école font résonner la même note monotone. A. Jamyn, pour célébrer dignement son Artémis, souhaiterait voir revenir ici-bas le poète

> Qui ses lauriers de sa Laure augmenta.

1. *Amours*, I. *Elégie*, p. 110.
2. Edition Marty-Laveaux. *Amours de Francine*, III, p. 227.
3. Edit. Elzévirienne par Gouverneur. Sonnet : « Mais de quel droit... »
4. Edit. Paris 1574. *Amours diverses*, 41.

Il chante les cieux où Laure embrasa Pétrarque « d'une beauté si belle ». Il demande à celui-ci de l'inspirer; si ma muse, ajoute-t-il, passait la tienne, comme ma maîtresse passe Laure,

> Quel myrte, quel laurier serait digne de moi [1] ?

Enfin les derniers échos de l'école, qui résonnent déjà aux oreilles de Malherbe, répètent les noms de Laure et de Pétrarque. Desportes espère chanter dignement sa dame, de manière que ses poésies seront à la hauteur de cette beauté incomparable et que

> ....les Florentins cesseront de vanter
> La dédaigneuse nymphe en laurier transformée [2].

Ainsi les poètes de la Pléiade se déclarent les humbles disciples de Pétrarque et baisent respectueusement la trace de ses pas. Les exemples du maître sont féconds en inspirations et fournissent des développements faciles aux esprits dépourvus d'une dose suffisante de vigueur naturelle, des effusions coulantes aux cœurs que des amours factices remplissent et qui, par mode et par coquetterie, affectent des tourments et des transports qu'ils ne ressentent pas. D'ailleurs ils ne sont pas dupes de leur imagination ; ils reconnaissent souvent que leurs chants ne sont qu'un jeu d'esprit; déjà le mot de *pétrarquiser* exprime une nuance d'affectation dont ils prétendent être exempts et qu'ils raillent à l'occasion. Ils nous exposent alors de la façon la plus piquante les procédés du Pétrarquisme, qu'ils connaissent minutieusement par une longue et fervente pratique; et ces moqueries mêmes, loin d'affaiblir le reproche de plagiat, sont une preuve de plus que l'imitation a été incontestable. Melin de Saint-Gelais, qui a vu le premier les ressources faciles du Pétrarquisme, en a pareillement saisi les procédés, antithèse, exagération, afféterie. Il simule une passion véritable

1. Amadis Jamyn. Edit. Paris, 1575. *Artémis*, sonnets, 179, 196.
2. Desportes. Edit. A. Michiels. *Amours diverses*. Sonnets, II. « Je n'ai plus dans le cœur... »

et il prétend ne pas dépasser la mesure dans ses développements :

> Pour tous les biens qui sont dedans la mer,
> Je ne voudrais vous ni autre louer

à la façon des Italiens ou des Espagnols; ceux-là, ajoute-t-il, vous diront que les « rays » de vos yeux font devenir le soleil envieux, que vous avez un rire brûlant, des parfums d'Arabie dans la bouche, des mains d'ivoire, un teint de neige, des dents de perles, des lèvres de corail, des cheveux d'or. Ces procédés sont bons pour Jean de Meung ou Pétrarque [1]. Là-bas, parmi les derniers venus de l'école, Desportes, qui est pourtant un pétrarquiste au premier chef, fait écho à son aïeul littéraire et reprend ses railleries :

> C'est pitié que d'ouïr les étranges merveilles
> Et les cris de ces fous travaillés sans repos...
> L'un transira de froid, l'autre mourra de chaud.
> L'un compare aux rochers celle qui le tourmente;
> L'autre fait de sa dame une lune inconstante, etc. [2].

Entre les deux, l'apôtre même de la réforme littéraire et du sonnet, J. du Bellay, s'adressant à une dame qui n'est pas sa muse poétique, exprimant ses sentiments sur l'amour matériel, et déposant les prétentions affectées d'un amoureux transi, passe en revue les procédés du Pétrarquisme et en fait un exposé détaillé et fort curieux, mais que nous devons nous contenter d'analyser, à cause de sa longueur. « J'ai oublié, dit-il en substance, l'art de Pétrarquiser; ceux qui font tant de plaintes, jettent des larmes feintes; ce n'est que feu de leurs froides chaleurs, horreurs de leurs souffrances affectées, vent, pluie et orages de leurs fausses douleurs, puis encore flammes, glaçons, flèches, liens. Des beautés de leurs dames, ce n'est que fin or, perles, cristal, ivoire, fleurs, lis, roses. On va au fond des éternelles nuits pour peindre son supplice; là d'un Sisyphe ou d'un

1. *A une malcontente.*
2. *Diane*, I. *Contre Amour.*

Ixion on éprouve toute l'affliction; il n'y a roc qui n'entende leur voix; leurs cris ont fait pleurer les monts, plaines, bois, antres et fontaines. L'un parle de Caucase ou de Montgibel; l'autre contrefait Prométhée, ou Tantale, ou Hercule. L'un meurt de froid, l'autre meurt de chaud, ou se *mue* en eau, terre, feu. Celui-ci fait l'Ovide ou le Tibulle; mais celui-là, comme un Pétrarque ardent, veut farder son amour et son style. Quelque autre va du tiers ciel les secrets *enfeignant*, et en tire une quinte essence. Vaines peintures! Illusion! Moi qui suis terrestre, le plus subtil qu'en amour je poursuis, c'est la jouissance [1]. »

Voilà donc mis à jour les procédés généraux des imitateurs. Les disciples les plus fervents du maître ont l'air parfois de s'en défendre et presque de les condamner. C'est une attitude passagère qu'ils prennent pour faire croire à la franchise de leurs accents. Mais cette affectation sert simplement à manifester à quel point ils étaient pénétrés de l'étude du modèle et versés dans la connaissance de sa manière; elle prouve encore l'absence de sincérité dans leurs amours et partant la nécessité inévitable de l'imitation pour exprimer des sentiments non éprouvés.

En effet, Pétrarque avait puisé dans un véritable et profond amour des inspirations heureuses, et traduit souvent en peintures touchantes les émotions, les joies et les souffrances d'un cœur franchement épris. Comme sa passion, peu ou point partagée, était condamnée à soupirer idéalement, sans jamais être enflammée par une faveur appréciable, ni surexcitée par les ardeurs de l'intimité et de la réciprocité, ses accents les plus éloquents devaient conserver un caractère de généralité qui les rendait éminemment propres et faciles à l'imitation. Le charme vivant et durable de l'élégie amoureuse réside dans la sincérité de l'émotion, qui seule peut éclater en cris de joie ou en plaintes pathétiques, et donner à la poésie un accent person-

1. *A une dame*, t. II, p. 333. Dans ce programme du parfait pétrarquiste, M. E. Faguet distingue quatre parties : artifice des larmes intarissables; art précieux des métaphores; harmonie de la nature avec les états d'âme du poète; enfin, idéalisation de la beauté mortelle. Cf. les aperçus si pénétrants du brillant professeur, dans la *Revue des Cours*, 1893-94. Cours sur Desportes.

nel et un caractère original. Comment le poète pourra-t-il peindre des sentiments qu'il n'éprouve pas, s'il ne ressent pas l'ébranlement du cœur qui, pour rencontrer l'inspiration, n'a qu'à se livrer à ses impressions et manifester son trouble invincible? Si donc le caprice seul ou les exigences de la mode poussent un écrivain à chanter des amours imaginaires, il ne pourra prétendre à l'originalité ; il sera forcé, en l'absence d'émotions spontanées, de recourir aux inspirations d'un poète vraiment amoureux ; il recueillera ses idées, reproduira ses sentiments, copiera ses attitudes, ses mouvements, pour tâcher de faire passer un peu de cette vie éteinte dans ses chants affectés; mais il ne sera qu'un imitateur plus ou moins heureux, un littérateur peut-être remarquable sous le rapport de la langue et du style, jamais un vrai poète.

Or, tel est le cas des membres de la Pléiade ; le caractère et les mœurs de la nouvelle société, la galanterie imposée par François I[er] à son entourage, les encouragements donnés par son exemple au culte de la femme, cette ferveur de courtoisie ressuscitée par le roi-chevalier, la faveur même dont le Platonisme va jouir à la place des doctrines d'Aristote, par dessus tout, le désir de plaire à une cour frivole dont les intrigues amoureuses sont la principale préoccupation, tout force les poètes à prendre des airs de troubadours, à choisir un objet de leurs pensées et à célébrer toute la gamme de ses attraits. Donc de parti pris, ils se déclareront amoureux d'une noble dame qu'ils seront seuls à connaître, qui ignorera elle-même cet amour, ou qui n'y verra que ce qu'il faut y voir, c'est-à-dire une innocente illusion, une attitude passagère, une chimère poétique, qui enfin pourrait bien être une pure création de l'imagination à la poursuite d'un rêve idéal. Nous nous trouverons en présence de passions factices, de transports affectés, de douleurs feintes.

En effet, il ne semble pas que les maîtresses célébrées par les poètes du XVI[e] siècle aient été de véritables amantes pour les adorateurs qui en avaient fait leurs idoles et leurs Muses, et dont les hommages platoniques pouvaient flatter leur amour-propre. Ronsard et ses satellites n'ont ni sincérité, ni constance ; ils veulent des réalités en amour, et ils ne se piquent pas de con-

server une inébranlable fidélité à la maîtresse qui ne récompense pas en faveurs appréciables leurs hommages poétiques. Ils passent sans remords et sans hésitation d'une amante rigoureuse à une dame dont ils espèrent des complaisances plus sensibles ; il n'en est pas un peut-être qui n'ait célébré plus d'une maîtresse. Ronsard peut également chanter Cassandre, Marie, Sinope, Astrée, Hélène et d'autres encore ; du Bellay ne dédaigne pas après Olive bien des dames françaises et romaines ; Baïf passe de Méline à Francine, Jamyn d'Oriane à Callirrhée, à Artémis, Jodelle de Diane à Claire, Desportes de Diane à Hippolyte, à Cléonice et à diverses. A l'occasion, ils expliquent comment ils entendent l'amour, qui ne peut durer longtemps sans réciprocité, et ils se justifient du reproche d'inconstance, de manière à ne laisser aucun doute sur le caractère tout littéraire de leur passion factice. Ronsard, dans une Epître à son livre, nous donne des développements décisifs sur ce point. Si l'on m'accuse, dit-il, d'avoir quitté Cassandre, c'est que je n'en obtins rien en dix ans. Pétrarque lui-même n'a pas dû être trente et un ans épris de Laure ; il en eut la jouissance ou il n'était qu'un sot. Si l'on a affaire à une dame dure et cruelle, il faut s'en éloigner sans vouloir adoucir une si sotte bête... Si Marie se montre fière comme Cassandre, j'en chercherai une autre [1]. — A la bonne heure ; voilà qui nous éclaire sur le volage poète, constant seulement en paroles. Nous pouvons être rassurés sur son compte ; il ne se consumera pas en plaintes et en soupirs stériles ; la constance n'est bonne que pour les vieillards et les malades ; les jeunes gens doivent être éveillés et changeants :

Marie, à tous les coups vous me venez reprendre
Que je suis trop léger......................
Les hommes maladifs ou mattez de vieillesse
Doivent estre constans ; mais sotte est la jeunesse
Qui n'est point éveillée et qui n'aime en cent lieux [2].

Tout en se défendant parfois d'être volage, il ne craint pas d'avouer qu'il ne résisterait pas aux attentions de telle dame ; il

1. *Amours*. Ep., livre II, p. 5.
2. *Amours*, II, sonnet, 20.

ne saurait blâmer Pâris d'avoir délaissé Pégasis pour Hélène; la jeunesse ne doit pas languir dans les liens d'une vieille amoureuse :

> Je ne suis variable et si ne peux apprendre,
> Déjà grison, à l'estre : aussi ce n'est qu'émoy :
> Je ne dy pas, si Jane estait prise de moy,
> Que bien fort n'oubliasse et Marie et Cassandre [1].

Il pourra même cultiver deux amours à la fois, sans que des scrupules paraissent tourmenter sa conscience facile :

> D'une belle Marie et d'une autre Marie,
> Belleau, je suis tombé, et dire ne te puis
> De laquelle des deux plus amoureux je suis [2].

Le doux Jamyn, le disciple chéri de Ronsard, se fera l'écho du maître, en justifiant l'inconstance :

> La nature se plait en cent diverses choses...
> Qui ne veut point faiblir, doit suivre la nature.
> On ne se paist toujours d'une même pasture.
> Rien ne donne plaisir tant que la nouveauté [3].

Il ne faut donc voir dans les plaintes et dans les flatteries des poètes qu'une fiction, un air de circonstance, une impression de la mode. Leurs développements enthousiastes sont un procédé de rhétorique. Jodelle, dépité contre l'amour, explique comment il savait embellir l'objet de sa passion, transformer ses défauts mêmes en qualités, en un mot peindre de couleurs favorables ses cheveux, son teint, son front, son œil, tous ses traits enfin :

> Combien de fois mes vers ont-ils doré
> Ces cheveux noirs, dignes d'une Méduse [4] !

Il déclare donc que les chants des poètes amoureux sont pleins de maux qu'ils n'éprouvent pas, de tourments, de pleurs, de glaces, et de flammes affectés. Tous, en leurs sujets pareils,

1. *Amours*, II, sonnet, p. 26.
2. *Amours*, II, sonnet, p. 26.
3. *Amours*, l. V, p. 218.
4. *Contre Amour*, 7, p. 64.

usent des mêmes couleurs, dorent, *albâtrinent*, ornent de perles et de fleurs, teignent, *coralinent* [1]. Mais leur plus grande peine, c'est d'inventer leur dire; c'est peu, car ils se contentent de ramasser les légendes de Philoctète, Phinée, Andromède, Palamède, de toutes les victimes de la mythologie ou de l'enfer, pour donner une idée de leurs propres angoisses. Mais tout n'est qu'invention pure [2]. Les aveux de ce genre ne sont pas rares; Desportes en fait un, dépouillé d'artifice :

> Ce que d'elle autrefois l'amour me fit écrire
> Sont tous propos d'un homme à la gêne attaché,
> Qui dit ce qui n'est point et raconte à plaisir [3].

Si telles sont les dispositions du poète, qui célèbre une maîtresse pour suivre la mode et flatter le goût du jour, il ne pourra pas échapper à la nécessité de l'imitation. Les passions factices s'inspireront du véritable amour de Pétrarque et reprendront pour leur compte les agitations d'un cœur profondément épris. Il en résultera une monotonie singulière et une ressemblance frappante dans les chants des divers imitateurs; on aura toujours un fond de peinture fixe et terne, avec des couleurs vieillies et des sujets éternellement ressassés.

En effet, quand on quitte l'étude de Pétrarque et qu'on passe à celle de la Pléiade, on se dit tout d'abord qu'on a déjà entendu cette poésie; on n'éprouve pas la moindre secousse en rentrant d'Italie en France. On s'aperçoit seulement que l'harmonie et le goût ont disparu; mais ces sonnets et ces chansons semblent directement empruntés au *Canzoniere*. On regarde plus attentivement, on retourne au poète italien, et l'on constate qu'on se trouve quelquefois en présence de traductions, souvent d'imitations étroites et serviles, presque toujours de larcins manifestes ou dissimulés. Quand l'inspiration vient de Pétrarque, nos poètes reculent devant la traduction d'une pièce complète : le modèle est trop connu, et l'on serait vite démasqué. Mais on puisera largement et sans réserve chez les Pétrarquistes italiens,

1. *Branle*, I, p. 26.
2. *Branle*, II, p. 32.
3. *Amours diverses*, 38, p. 404.

qui ont écrit en langue vulgaire ou en latin, comme Bembo et Marulle. Ronsard, le premier, donne l'exemple du pillage, et toutes les fois qu'il rencontre une idée gracieuse ou piquante, il s'empresse d'en enrichir son recueil. Ici nous ne pouvons pas, sans nous éloigner de notre sujet, nous attarder à relever les nombreuses traductions faites sur les disciples italiens de Pétrarque. Bornons-nous à quelques exemples frappants. Bembo avait dit : « Comme une jeune biche, qui ne redoute ni flèche ni piège d'aucune sorte, sinon lorsqu'elle est atteinte au milieu du flanc (et qui s'enfuit alors)... tel moi je partis le jour où vos beaux yeux ne firent, hélas! qu'une plaie de tout mon côté gauche [1]. » Ronsard traduit aussi fidèlement qu'il peut :

Comme un chevreuil, quand le printemps détruit
Du froid hiver la poignante gelée...
Hors de son bois avec l'aube s'enfuit...
De rets ne d'arc sa liberté n'a crainte
Sinon alors que sa vie est atteinte...
Ainsi j'alloy sans espoir de dommage
Le jour qu'un œil, sur l'avril de mon âge,
Tira d'un coup mille traits en mon flanc.

Am., I, 60.

Ailleurs il est séduit par des antithèses ingénieuses :

Ma chère neige et mon cher et doux feu,
Voyez comment je m'englace et m'enflamme [2].

Am., I, 111.

ou par une comparaison imprévue :

Eussé-je au moins une poitrine faite
Ou de cristal ou de verre luisant,
Vous y liriez mon amour [3]...

Am., I, 162.

1. Bembo Si come suol cervetta,
Ne teme di saetta o d'altro inganno,
Se non quando ella è colta in mezzo al fianco,
Cosi moss'io quel di che'bei vostri occhi
M'impiagar, lasso, tutto 'l lato manco
2. Viva mia neve, e caro e dolce foco,
Vedete com'io agghiaccio e avampo.
3. Bembo. « Avess'io al men d'un bel cristallo il core.

On peut signaler bien d'autres traductions presque littérales de Rinieri ou d'Arioste [1]. Mais c'est Marulle, ce Pétrarquiste latin du XV[e] siècle, qui a fourni le plus grand nombre de textes à Ronsard, et l'énumération seule en serait fastidieuse. Nous nous contenterons encore de quelques indications. Voici une jolie pièce de Ronsard :

Je vous envoie un bouquet que ma main
Vient de trier de ces fleurs épanies, etc.
Am., II, 6.

C'est du Marulle :

Has violas atque haec tibi candida lilia mitto,
Legi hodie violas, candida lilia heri.

Les mignardises surtout captivent l'imitateur :

Ma maîtresse est toute angelette,
Toute ma douce fleur douillette,
Toute ma petite brunette, etc.
Am., II, 28.

Marulle avait dit :

Tota est candida, tota munda, tota
Succi plenula, tota mollicella...
Salve nequitiae meae, Neera,
Mi passerule, mi albe turturille [2].

Ronsard traduit ce dernier passage :

Bon jour, mon cœur, bon jour, ma douce vie,
Ma colombelle... ma tourterelle.
Am., II, 36.

A l'exemple du maître, les poètes de la Pléiade ne cessent de piller les modèles italiens ou latins qui reproduisent le plus pur Pétrarquisme, et d'orner leurs recueils poétiques de traductions nombreuses ; le plus impudent du troupeau, c'est peut-être le dernier venu de l'école, Desportes, dont les plats larcins, pour le dire en passant, remplissent des pages entières. Nous avons

1. *Amours*, I, 43, 62, 83, 93, etc.
2. Voir les Commentaires de Muret et de Belleau sur Ronsard.

signalé plus haut quelques traductions faites par Marot sur Pétrarque; nous pourrions ajouter quelques pièces peu importantes de Saint-Gelais, de Baïf [1] et des autres disciples de Ronsard. Mais nous devons nous presser d'arriver au cœur de notre sujet, à l'imitation de détail, à l'inspiration constante que nos poètes demandent à Pétrarque.

En effet, un même souffle soutient la poésie amoureuse du XVI[e] siècle, c'est le souffle du Pétrarquisme. Tous ces sonnets qui remplissent les recueils sont taillés sur le même patron et animés du même esprit. Les poètes de la Pléiade n'ont pas une façon personnelle de penser, de sentir, de s'exprimer; ils s'inspirent du maître italien, lui empruntant ses idées, ses sentiments, son style et son rythme. Comme leurs amours sont une fiction de leur esprit plutôt qu'une réalité du cœur, ils passent par des situations fixes, ils ne peuvent inventer de peintures originales ni enfin sortir de la banalité. Ronsard reproduit les conceptions, les impressions, les images et les tours de Pétrarque, et ses disciples s'avancent après lui dans les mêmes sentiers battus, imitant à la fois Pétrarque et Ronsard, répétant les mêmes airs sur le même instrument, avec des variations insignifiantes et des accords de plus en plus recherchés et criards. Nous allons tâcher de mettre en lumière cette imitation de Pétrarque pour les idées et les sentiments, la langue poétique et le rythme. C'est dans Ronsard surtout que nous nous attacherons à la surprendre et à la définir. Il est le chef de l'école et le plus éminent de ses contemporains; si donc nous établissons solidement notre thèse sur ses œuvres, on comprendra facilement que ses disciples n'aient pu que renchérir sur l'exemple du maître et verser de plus en plus dans le Pétrarquisme étroit et servile. D'ailleurs, nous leur demanderons fréquemment des exemples, toutes les fois que le sujet les exigera, et que les proportions du développement les comporteront.

1. Saint-Gelais. Douzain, t. II, p. 147, édit. Blanchemain. Baïf, *Méline*, I; *Elég.*, p. 35.

CHAPITRE III

RAPPORTS DANS LES IDÉES

I

Naissance de l'amour. — Le Dieu et son atteinte. — Empire d'Amour. — Profondeur et constance.

L'amour, tel que paraissent l'éprouver ou le concevoir Pétrarque et ses imitateurs, est une impression soudaine, un ébranlement profond, un entraînement irrésistible, produits par la rencontre fortuite d'une femme en qui l'on découvre brusquement toutes les beautés et toutes les perfections. Il y a de la fatalité dans la naissance de cette passion ; le poète n'a pas à faire de grands efforts d'imagination, pour supposer que la main d'une divinité a combiné les événements et préparé l'asservissement de son cœur. Pétrarque accueille donc, sans la moindre hésitation, la fiction classique et traite l'Amour comme un dieu qui a les caprices, les passions et l'autorité d'Éros ; c'est lui qui, pour se venger d'un poète froid, insensible et indifférent à sa puissance, prend son arc et, d'un trait choisi, perce le cœur du mécréant [1] ; il a profité du moment où la vertu de celui-ci n'était pas sur ses gardes, et la surprise a empêché la défense. L'amour de Pétrarque naît ainsi un Vendredi Saint, en 1327, le 6 avril [2]. Ronsard traverse ou suppose des situations analogues :

> L'an mil cinq cent contant quarante et six
> Dans ses cheveux une dame cruelle...
> Lia mon cœur [3]...
>
> *Am.*, I, 124.

1. Per fare una leggiadra sua vendetta. Son., 2, *In vita.*
2. Mille trecento venti sette, il giorno sesto d'aprile. *Mémoires sur sa vie*, 9. Era 'l giorno ch'al sol si scoloraro, etc., s., 3, *In vita.*
3. Cf. Du Bellay, *Olive*, 5.

C'est l'Amour qui lui a lancé un trait suivi de cent autres, formés des rayons du regard de sa dame :

Amour archer d'une tirade romt
Cent traits sur moi.
Am., I, 106.

et le voilà piteusement touché

Du fer cruel qu'Amour a décoché
Faisant un trait des beaux rais de sa vue.
Am., I, 156.

C'est le même arc qui sert à blesser Marot :

L'enfant Amour n'a plus son arc étrange;
Avec celui de Diane a fait change ;
Épigr., III, 5.

dont les flèches percent Saint-Gelais [1], Pontus de Thyard [2], Desportes [3]. Dès lors, les malheureux amants sont la proie des flammes qui s'échappent des yeux de leurs dames, où l'amour dore et affine ses traits; le dieu triomphe, et ses atteintes sont inévitables, comme dit Pétrarque : « Le puissant seigneur, dont on ne peut se cacher, se garantir par la fuite, ni se défendre, d'un doux plaisir avait enflammé mon âme avec un trait ardent et amoureux [4]. » Tel est le dieu qui frappe Ronsard :

De ton poil d'or en tresses blondissant
Amour ourdit de son arc la ficelle;
Il me tira de ta vive étincelle
Le doux-fier trait qui me tient languissant.
Am., I, 135.

Sur ce thème, les disciples de Ronsard exécuteront des variations de plus en plus surchargées de recherche et d'affectation. Avec des cheveux dorés, capables d'obscurcir le soleil, Amour lace ses rets; avec des sourcils d'ébène, il fait son arc d'ivoire,

1. Dizain, 66, édit. Blanchemain, p. 152.
2. Pontus de Thyard, édit. Paris, 1573. *Erreurs amoureuses*, I, 26.
3. *Diane*, I, 4.
4. L'alto signor dinanzi a cui non vale, etc. Son., I, 184.

puis il accable le poète de traits mortellement *ferrés* [1]. Il n'est plus question que d'arc et de flèches, ou de rayons et d'éclairs des yeux, ce qui est tout un; l'amant est la cible choisie par l'Amour [2]; l'impitoyable archer lance des traits envenimés, capables de percer un rocher [3]; il pourra même changer son arme un peu vieillie pour un de ces engins perfectionnés par les modernes :

> Donques ou je me trompe, ou l'Amour n'est archer,
> Il est harquebouzier...
> Il fait de *ses* beaux yeux son plombet enflammé,
> Sa poudre de sa grâce...
>
> Ronsard, *Odes*, IV, 50.

L'Amour, une fois maître du cœur, établit solidement son empire et dompte ses victimes; il s'empare de la raison et de la volonté, affolant l'une, énervant l'autre [4]. « Les yeux furent alors tellement épris de leurs malheurs, que le frein de la raison n'a pas ici de force. Amour ne m'éperonne pas dans une autre direction, et mes pieds ne connaissent d'autre route » :

> Gli occhi invaghiro allor sì dei lor guai
> Che 'l fren della raggion ivi non vale...
> Amor in altra parte non mi sprona
> Ne i piè sanno altra via...
>
> I, son. 66.

Puis le cœur est dévoré par la passion, par le feu envahissant qui le consume. « Alors éclate la flamme qui me brûle et détruit, qui me dessèche et détruit les veines et le cœur » :

> Move la fiamma che m'incende e strugge
> E sì le vene e il cor m'asciuga e strugge.
>
> I, son. 150.

Naturellement, les effets physiques de l'amour sont aussi ter-

1. *Erreurs amoureuses*, I, 26.
2. Amor m'ha posto come segno a strale. I, son., 89.
3. Desportes, *Diane*, I, 4.
4. ......E la raggione è morta
Che tenea il freno. I, *Canz.*, VIII.

ribles; il fait perdre leurs couleurs à ses suivants et, en un moment, les fait passer de la vie à la mort :

.........i miei seguaci discoloro
E in un momento gli fo morti e vivi.

I, son. 62.

Leurs traits sont empreints d'une douce langueur, d'une pâleur de violette :

Un languir dolce... un pallor di viola.

I, son. 169.

Et ils vivront ainsi, haletants de souffrance, jusqu'à ce que leurs nerfs et leurs chairs soient dévorés sur leurs os :

Infin ch'i' mi disossi e snervi e spolpi.

I, son., 143.

Ronsard exprimera les mêmes idées avec moins de vigueur et d'élégance :

Ha! je vous aime tant que je suis fol pour vous;
J'ai perdu ma raison.....

Am., I, 52.

L'égarement du poète, en considérant sa belle dame, est tel que, pour lui plaire, il ne reculerait pas même devant le crime et l'infamie :

Quand je suis tout baissé sur votre belle face...
Tant s'en faut que je sois alors maître de moy,
Que je vendrois mon père et trahirois mon roy,
Mon païs et ma sœur, mes frères et ma mère.

Am., II, son. 66.

Belleau n'a sur lui « nerf, ni tendon, ni veine »

Qui ne sente d'Amour l'amoureuse poison.

Bergerie, II, s., p. 132.

Baïf répète après Pétrarque, mais moins élégamment :

Si dans la face gaie une douceur pâle,
Si tantôt être en joie et tantôt en douleur,

Si prendre et puis laisser... sont des signes d'amour,
Je dois être amoureux.

Francine, l. II, son., p. 98.

Le disciple fidèle, A. Jamyn, se traîne sur le sentier battu en prenant le même ton [1]. Enfin Desportes, délayant les mêmes idées, décrira les symptômes visibles de son amour :

Un désir téméraire, un doux languissement,
Une pâle couleur de lis et d'amour teinte...

D., I, 8.

Ainsi envahi par la passion, l'amant restera fidèle à sa dame et lui demeurera attaché d'une manière indissoluble ; que dis-je ? il préférera son servage à la liberté :

Dissi : oimè, il giogo e le catene
Eran più dolci che l'andare sciolto.

I, s., 60.

Désormais, le cœur du poète appartient à sa dame ; si une autre femme s'imagine pouvoir le conquérir, elle nourrit un espoir frivole et trompeur ; tout autre amour lui est indifférent et une seule pensée emplit et apaise son âme. Il en est arrivé à un tel point d'égarement qu'à *nones, à vêpres, à l'aube et à l'angelus*, il trouve l'image de l'amante toujours gravée dans son esprit [2]. En tout temps, en tout lieu, en toute situation, il proteste qu'il continuera de soupirer ; et dévéloppant un mouvement d'Horace [3], il s'écriera avec énergie : « Placez-moi là où le soleil tue les fleurs et l'herbe, là où il est vaincu par la glace et la neige ; placez-moi là où son char est tempéré et léger, là où il nous est rendu (le matin) et conservé (la nuit) ; placez-moi dans une condition humble ou élevée... je serai tel que je fus, je vivrai comme j'ai vécu, continuant mes soupirs, qui datent de trois lustres. » Un jour, une langue malveillante le calomnia en laissant entendre à Laure qu'il aimait une autre femme. Pétrarque affirme énergiquement sa fidélité et sa con-

1. *Artémis*, son., p. 137.
2. I, s. 17, 47, 72, 53, 73.
3. Hor., *Carm.*, I, 22. Pétr. I, son., 95.

stance, et le cadre d'une chanson est nécessaire pour recevoir ses protestations enflammées. « Si je l'ai jamais dit, puissé-je devenir un objet de haine pour celle dont l'amour fait ma vie, amour sans lequel je mourrais; si je l'ai dit, puissent mes jours être peu nombreux et misérables, et mon âme être esclave d'une vile maîtresse... » et ainsi de suite pendant six strophes d'une ampleur et d'un rythme d'ailleurs remarquables [1].

Le poète amoureux du xvie siècle suit fidèlement l'inspiration de Pétrarque, qu'il traduit le plus souvent en délayant. M. de Saint-Gelais, en s'éloignant de sa dame, affirme que son cœur ne changera pas, qu'au ciel ou sur terre, en paix ou en guerre, il sera dur comme un rocher, comme un diamant [2]. De pareilles protestations sont adressées par Ronsard à ses amantes, dont il se déclare tour à tour uniquement et éternellement épris :

Ma main ne sait cultiver d'autre nom,
Et mon papier n'est émaillé, sinon
De ses beautés, que ma plume colore.

Am., I, 25.

Comme Pétrarque, il déclare qu'il ne saurait avoir d'autre maîtresse; on verra plutôt cesser « le bal de tant d'astres divers, et l'Océan sans onde,

Que je sois serf d'une maîtresse blonde,
Autre œil jamais n'en sera le vainqueur. »

Am., I, 26.

On verra plutôt le bouleversement des lois de la nature,

Qu'autre beauté, qu'autre amour que la tienne
Sous autre joug me captive le dos.

Am., I, 54.

Il est vrai qu'il n'attache pas une importance exagérée à ces serments d'amour; il est poète et volage, et sa constance n'est qu'un ornement fictif, dont il se pare aussi bien pour Marie que pour Cassandre.

1. I., *Canz.*, XV.
2. *D'un éloignement.*

Ma plume, sinon vous, ne sçait autre sujet,
Mon pied, sinon vers vous, ne sçait autre voyage,
Ma langue, sinon vous, ne sçait autre langage.

Am., II, 24.

Du Bellay n'affirme pas moins énergiquement sa foi inébranlable :

Plus ferme foi ne fut oncques jurée.

Olive, 39.

Son amour est tellement « engravé » dans son cœur, qu'on verrait plutôt le diamant prendre une autre « taille » [1]. Quand il aura à subir les morsures de la calomnie, il lui suffira de se rappeler les plaintes de Pétrarque pour trouver des accents appropriés :

S'il a dit vrai, sèche pour moi l'ombrage
De l'arbre saint, ornement de mes vers...
S'il a menti, la blanche main d'yvoire
Ceigne mon front des feuilles que j'honore.

Ol., 98.

A. de Baïf ne laissera pas faiblir sa constance, même si la calomnie, changeant de tactique, vise cette fois la maîtresse et tâche de ternir son honneur auprès du poète. Envieux, médisant, s'écrie-t-il, tu veux exciter ma jalousie; mais ma foi est éternelle et ne saurait changer; le plomb entamerait plutôt le diamant, et les fleuves remonteraient vers leur source [2]; bref, dit-il ailleurs,

Toute chose impossible on pourra voir se faire,
Ains que je fasse fin de louer ou blasmer.

Fr., s. I, p. 134.

Le poète se piquera d'aimer, même s'il n'a aucune espérance; c'est que cet amour est devenu sa vie et en quelque sorte l'essence de sa nature, comme dira platement Desportes :

Car rien qui ne soit vous à mon cœur ne peut plaire.

D., I, 53.

1. *Amours*, son. 24.
2. *Franc.*, IV, p. 257.

La constance est ma forme, on ne m'en peut priver....
Cessant de vous aimer, je ne serais plus moy.
D., II, 62.

Il protestera donc, comme les camarades, qu'il ne sera jamais épris d'une autre beauté, tant qu'on verra de la lumière au soleil, des eaux en mer, de l'herbe aux prés, des étoiles aux cieux[1]. Et si l'accusation devient trop précise et pressante, le spirituel abbé se tirera d'affaire par une galante pirouette :

Ne m'accusez donc pas que je hante les belles ;
Car j'en jure vos yeux, je vous adore en elles.
D., II, 69.

On le voit, c'est la note donnée par Pétrarque qui résonne chez les poètes du XVIe siècle ; ce sont les mêmes idées que répètent les disciples fidèles du maître, Ronsard et toute l'école, sans excepter même les plus humbles, comme Jamyn et Thyard[2].

II

Amour chevaleresque et platonique. — Amour principe de poésie et de vertu. — Chasteté et sensualité.

La domination exercée par le cygne de Vaucluse sur la Pléiade est si absolue, que nos poètes le suivront même quand leur nature, attachée à la terre, se révolte de soupirer sans espoir de récompense, tandis que Pétrarque, leur montrant les pures régions du troisième ciel, s'élance d'un essor agile vers les espaces vaporeux de l'amour platonique. On sait que sous l'influence des mœurs germaniques et de la religion d'abord, puis des cours d'amour et des idées platoniciennes, un sentiment inconnu des anciens s'était développé : l'amour chevaleresque, qui tendait à transformer l'attachement pour la femme en une espèce de culte purifié, contemplatif, dégagé de tout ce qui est vulgaire et ter-

1. *D.*, I, 35.
2. *Oriane*, p. 83; *Err. am.*, 36.

restre, au point de cesser quelquefois d'être intelligible et humain. Les femmes, qui trouvaient dans les devoirs et les douceurs du mariage des compensations suffisantes, étaient fières des hommages innocents que leur adressaient les poètes, et ne pouvaient qu'encourager ces transports extatiques dont leur vanité pouvait se glorifier sans danger. Il est vrai que les hommes, sans excepter Pétrarque lui-même, ne se faisaient pas scrupule de quitter à propos les régions éthérées, pour chercher des diversions à leur platonisme dans des réalités moins impondérables. Dans la poésie, la vie physique paraît complètement séparée de la vie morale, et il y a là un état d'âme particulier que Pétrarque réalisa au plus haut degré, et dont il nous donne la plus parfaite idée. L'amant, épris d'une beauté qui le ravit, voit dans la dame de ses pensées l'objet d'une espèce de culte, qui fait la plus vive impression sur lui et exerce sur tout son être, son esprit, son cœur, la plus heureuse influence; et c'est précisément pour cela qu'il recherche l'amour ardent dont les aiguillons stimuleront ses facultés intellectuelles et provoqueront les élans de son âme. C'est l'amour qui dirige le poète et lui donne des aspirations droites et nobles :

Ir dritto, alto m'insegna.
II, son. 18.

Je croyais, dit Pétrarque, avoir assez d'adresse dans mes ailes à cause, non de leur force propre, mais de ce qui les déploie [1]. Il attribue donc à l'heureuse influence de sa passion les inspirations de son esprit; par lui-même, il ne serait pas capable de s'élever à la hauteur du sujet de ses chants; c'est au dieu d'amour qu'il demande force et appui :

Dammi, signor, che 'l mio dir giunga a segno
Delle sue lode, ove per se non sale.
II, 88.

Aussi, après la mort de celle qui l'inspirait, il ne croira pas pouvoir retrouver la même perfection de la lime, et transformer des rimes dures et ternes en rimes suaves et brillantes :

1. II[e] partie. *In morte*, son. 39.

Morta colei che mi facea parlare....
Non posso (e non ho più si dolce lima)
Rime aspre e fosche far soave e chiare.
II, 25.

L'âme ne ressent pas moins vivement les effets moraux d'une belle passion; elle se purifie, s'élève et se détourne de la terre pour regarder en haut. L'amour est le principe du bien et du beau; c'est lui qui, entraînant le poète, le porte à pratiquer la vertu et à considérer le but glorieux :

Quest' è la vista ch' a ben far m'induce
E che mi scorge al glorioso fine.
I, *Canz.* VIII[1].

C'est lui qui l'élève jusqu'à la contemplation du bien suprême :

Da lei ti vien l'amoroso pensiero
Che, mentre 'l segui, al sommo ben t'invia.
I, 10.

Et de degré en degré, l'amant se dirige vers la source pure, d'où découlent toutes les manifestations humaines de la beauté divine; plus il en approche, plus son âme s'ennoblit et s'illumine au rayonnement de l'amour suprême. « L'amour lui avait donné des ailes pour s'envoler au-delà du ciel à travers les choses mortelles... Il pouvait s'élever jusqu'à la cause première[2]. » Enfin c'est encore l'amour qui, grâce au beau visage et aux doux dédains de Laure, le fit penser à son salut :

Lei col bel viso e co' soavi sdegni
Fecemi, ardendo, pensar mia salute.
II, 21.

Le poète ainsi transporté par une belle passion s'élance au sein de la beauté divine célébrée par Platon[3]. Le philosophe grec sert ici de guide à Pétrarque et soutient son essor vers l'éther de la troisième sphère, où se réunissent les belles âmes qui

1. Cf. I, s, 56 : Di ben far co'suoi esempi m'innamora.
2. Da volar sopra il ciel — II, *Canz.*, VII.
3. Les fameuses théories de l'amour pur se trouvent exposées dans deux dialogues, *le Phèdre*, et surtout *le Banquet*.

furent enflammées d'un amour pur [1]. Son âme aussi, ressentant les effets décrits par Platon, se détache du corps, ce fardeau immobile, et va s'unir à l'objet aimé :

..............e la scacciata parte
Da se stessa fuggendo va a l'amata.
I, 63.

Il se plonge donc dans la contemplation de la beauté absolue, dont l'image de Laure n'est que le rayonnement; il sépare la cause de son amour de celle de ses sens; il dompte ses désirs, et il n'attend de l'objet aimé que quelques tardifs soupirs qui seront un soulagement à sa souffrance [2]. Quand sa dame allait lui être arrachée par la mort, il se réjouissait de voir approcher le moment où l'amour se rencontre avec la chasteté et où les amants peuvent s'asseoir ensemble et dire ce qui se présente à leur esprit [3]. « Dans ces chastes oreilles j'aurais déposé l'antique fardeau de mes douces pensées » :

In quelle caste orecchie avrei deposto
De'miei dolci pensier l'antica soma.
II, 49.

Et maintenant il est plus épris que jamais de l'âme de Laure, qui s'est envolée au ciel, et dont le souvenir est vivant dans son cœur. « Mais la forme plus brillante, qui vit encore et vivra toujours là-haut dans les régions élevées du ciel, me rend à chaque instant plus amoureux de ses beautés » :

Ma la forma miglior che vive ancora
E vivrà sempre sù nell'alto cielo
Di sue bellezze ogni or più m'innamora.
II, 51.

Pétrarque ne fut jamais exigeant dans son amour; caractère extraordinairement impressionnable, âme étonnamment vibrante, c'est bien le poète le plus éthéré qu'ait jamais inspiré l'amour platonique; mais, grâce à la sincérité de l'émotion et à la vérité

1. Fra lor che 'l terzo cerchio serra. II, 34.
2. I, 9.
3. II, 47.

du sentiment, il réussit à nous charmer par les peintures animées de sa passion contemplative.

Nos poètes du XVIe siècle ne craindront pas de s'aventurer à sa suite dans la région du troisième ciel; ils ne pouvaient laisser échapper l'occasion d'unir l'imitation grecque et l'imitation italienne : Platon et Pétrarque, quelle bonne fortune pour nos chanteurs érudits, qui pourront piller, selon le conseil de Du Bellay, les trésors Delphiques en sonnant de beaux sonnets! Ajoutons que le philosophe athénien ne leur fournit que quelques inspirations sur la théorie du beau et de l'amour idéal. Ainsi Ronsard lui emprunte l'image des deux chevaux qui symbolisent les deux aspects de l'amour :

> Le cheval noir qui ma Royne conduit
> Par le sentier où ma chair la séduit
> A tant erré d'une vaine traverse
> Que j'ay grand peur... que ma Royne ne verse.
>
> *Am.*, I, 21

Il reproduit aussi l'idée de la Réminiscence :

> Contre le ciel mon cœur était rebelle...
> Si qu'en voyant ses beautés et combien
> Elle est divine, il me resouvint bien
> L'avoir jadis en paradis laissée.
>
> *Am.*, I, 157.

Il répètera que l'amant vit en l'aimée [1]. Mais Pétrarque est ici, comme toujours, le guide recherché et suivi ; les théories platoniciennes et chevaleresques du maître italien sur l'amour fournissaient de belles idées que nos poètes, si peu platoniques d'ailleurs, mais si stricts imitateurs, ne pouvaient s'empêcher de reproduire. Seulement les effets moraux de l'amour resteront un peu effacés, on fera surtout ressortir ses effets intellectuels; l'idée platonicienne que la passion ardente est une vertu glorieuse, le soutien de l'âme, le principe du bien, est rejetée dans l'ombre, et l'on met plutôt en lumière son influence sur l'esprit et sur l'inspiration. Ronsard est toujours le plus intéressant et le

1. *Amours*, I, *Chans.* 244.

plus riche dans ses imitations; il chante sa beauté comme le principe auquel il doit la vie, le corps, l'esprit, toute vertu :

Douce beauté, à qui je dois la vie,
Le cœur, le corps, et le sang, et l'esprit,
Voyant tes yeux, Amour mesme m'apprit
Toute vertu, que depuis j'ay suivie.

Am., II. 135.

Il était morne de corps et plus morne d'esprit [1]; il se *traînait dans une masse morte*, et c'est de sa dame qu'il tire ses grâces les plus parfaites. Ce n'est pas aux Muses qu'il se reconnaît redevable de ses chants :

Je ne suis point, Muses, accoustumé
De voir voz sautz sous la tarde serée...
De tes beaux rais chastement allumé
Je fu poéte. ....

Am., I, 169.

Quand il est près de sa dame, il est à la source du savoir, de l'inspiration, du bonheur divin :

Étant près de ta face, où l'honneur se repose,
J'appris tous les secretz des Latins et des Grecs...
Tu me fis un démon savant en toute chose.

Pour Hél., I, 23.

Jodelle, « admirant la blancheur, beauté, majesté, gloire, esprit divin » de sa dame, se sent indigne de la servir et de la chanter; mais sa faveur relèvera la « humblesse », sa déité renforcera l'esprit du poète [2]. A. de Baïf attend l'inspiration de sa Francine :

Me blasme qui voudra de mon outrecuidance,

dit-il, je chanterai Francine; elle a dans les yeux une ardeur qui emplirait de lumière un esprit trouble; à défaut d'Apollon, elle ne me délaissera pas [3]. Et Jamyn, exécutant des variations sur le

1. *Amours*, I, 95.
2. *Amours div.*, 39.
3. *Franc.*, I, p. 112.

même thème, déclare qu'Artémis est son Phébus, ses Muses, son Parnasse, son *Pégasin* cristal, qu'elle lui montre à monter vers les dieux, qu'elle le transporte au ciel loin du vulgaire [1]. Enfin Desportes ne voit rien par lui-même et doit son savoir à l'influence de Cléonice :

Je vois mille clartés et mille choses belles,
Mais c'est tout par vos yeux, les miens ne sauraient voir ;
Votre esprit tout divin me rend plus de savoir ;
Je vole au plus haut ciel, emporté par vos ailes.

Cl., 26.

La beauté de l'objet aimé transporte donc l'amant, qui, malgré ses attaches terrestres, s'élance vers la splendeur divine ; l'effort paraît un peu douloureux, mais le souci de l'imitation fidèle l'impose aux Pétrarquistes. C'est ainsi que Ronsard prend son essor :

Je veux brusler, pour m'envoler aux cieux,
Tout l'imparfait de cette écorce humaine...
Net, libre et nu, je vole d'un plein saut
Outre le ciel, pour adorer là-haut
L'autre beauté dont la tienne est venue.

Am., I. 166.

Grâce à sa passion, il s'attacha à une dame qui le délivra de l'ignorance et fit que son cœur s'élança au ciel, ailé de foi et d'amour [2]. C'est cette flamme qui l'a fait triompher de l'oisiveté ; c'est l'heureux trait des yeux de Cassandre qui a poli son âme imparfaite et l'a transportée au sein du beau, où il a connu sa maîtresse :

Le seul rayon de leur gentille flamme
Dressant en l'air mon vol audacieux,
Pour voir le tout m'esleva jusqu'aux cieux.

Am., I, 201.

Les camarades de la Pléiade paraissent n'avoir pas beaucoup d'inclination pour ces envolées célestes ; les disciples soumis

1. *Art.*, son., p. 141.
2. *Amours*, I, 173.

tâchent seuls de suivre Ronsard. A. Jamyn, à qui « le dieu bandé a débandé les yeux », déclare que le seul désir de la beauté immortelle guide son vol au plus parfait de la création [1]. Quand il considère son amante, dont l'aspect efface ses compagnes, il se sent soulevé à l'Idée immortelle [2]; la puissance de l'amour, que les yeux de Callirrhée ont versé dans son cœur, est telle qu'elle lui met des ailes quand il danse la volte avec elle, et enlève au ciel non seulement l'âme, mais le corps, qui est prêt à s'élancer [3]. Le rayonnement divin de la beauté purifie l'amour de Desportes :

> Qui veut fermer l'entrée aux plus chastes pensées,
> Qui veut au ciel d'amour voir ses ailes haussées,
> Vienne au jour de vos yeux, s'il les peut soutenir.
>
> *Cl.*, 25.

Il comprend l'union toute spirituelle; il invite sa maîtresse à accepter la loi sainte des amours, qui permet à leurs âmes de rester unies dans leur séparation et de vivre comme aux cieux :

> Sans plus penser aux corps, faisons l'amour des âmes.
>
> *Cl.*, 92.

Ce sont là de beaux discours destinés à endormir les scrupules d'une amante, ou à prouver la souplesse d'imagination du poète et la facilité avec laquelle il exprimait des sentiments qui ne le tourmentaient point. Nos amoureux du XVIe siècle n'étaient point trempés pour porter pendant toute une existence le fardeau d'une passion unique, constante et chaste comme celle de Pétrarque. Les adorations platoniques dont ils parlent dans leurs poésies sont des inventions de l'esprit plutôt que des émotions du cœur; leur idéal n'est pas la chasteté platonicienne; leur but, c'est la volupté de la possession, que Pétrarque n'avait guère osé entrevoir ou rêver. L'amant de Laure laisse rarement deviner un entraînement sensuel; à peine deux ou trois passages trahissent-ils l'aiguillon du désir. « Puissé-je, dit-il, être avec elle depuis le

1. *Amours*, II, 6, p. 63.
2. *Art.*, son., p. 173.
3. *Call.*, *Elég.* p. 122.

moment où le soleil nous quitte, sans que personne que les étoiles pût nous voir; je demanderais une seule nuit, et puis que l'aube n'arrivât jamais » :

Con lei foss' io da che si parte il sole
E non ci vedess' altri che le stelle,
Sol una notte; e mai non fossi l'alba.
I, *Sest.* I.

Le même souhait reparaît encore dans une autre *Sixtine*, dont l'expression, d'ailleurs, reste toujours discrète et chaste; il désirerait être endormi, à la clarté douteuse de la lune, au fond de quelque bois verdoyant ; cependant sa dame viendrait amoureusement dans cette plaine, toute seule, pour y rester une nuit; et il voudrait qu'alors le jour et le soleil demeurassent toujours plongés dans l'océan [1]. Et c'est tout : Pétrarque se tient dans la réserve la plus rigoureuse et dompte ses sens, dont il laisse à peine deviner le trouble et la morsure lorsque, la nuit, au moment où il devrait se reposer, l'image de la bien-aimée vient rugir sur son cœur, comme un lion féroce :

E sul cor, quasi fero leon, rugge,
La notte, allor quand'io posar dovrei.
I, son. 198.

Nos poètes du XVIe siècle n'ont pas la même discrétion dans leurs souhaits et surtout dans leurs transports; ils rêvent, sans doute, de faveurs réelles; mais, de plus, ils sont entreprenants et ils poursuivent âprement l'amante dont ils attendent la défaite. Depuis Marot jusqu'aux derniers pétrarquisants du siècle, ils chantent les voluptés des amours réciproques et satisfaites. C'est par accident que Ronsard reproduit le vœu de Pétrarque; lui aussi voudrait bien descendre en pluie d'or dans le giron de Cassandre,

Pour s'y plonger une nuit à séjour,
Et voudroit bien que cette nuit encore
Fût éternelle et que jamais l'aurore, etc.
Am., I. 20.

1. I, Sest., VII.

Mais la chasteté n'est ici ni dans la rêverie, ni dans la conduite, ni dans l'expression. Les mœurs sociales de l'époque étaient bien relâchées et autorisaient, dans les relations mondaines, des familiarités, des privautés même qui seraient choquantes aujourd'hui, et que le siècle de Pétrarque n'avait pas connues. Nos poètes nous renseignent parfaitement sur les habitudes du temps, sur la mode qui persistait encore jusqu'à un certain point à l'hôtel de Rambouillet, et d'après laquelle les dames du bel air se mettaient au lit pour recevoir des visites. Et les habitués des salons ne faisaient que se montrer galants et polis en se penchant sur la belle maîtresse de maison, pour baiser sa joue, ou même son épaule ou sa gorge. Les lèvres des amants étaient seulement plus brûlantes et plus troublantes ; d'ailleurs, leurs dames n'étaient pas à beaucoup près aussi rigoureuses et aussi vertueuses que Laure. Aussi les baisers ont-ils inspiré bien des sonnets à tous les poètes du temps, sonnets enflammés, passionnés, tout vibrants de sensualité. Belleau a pu même intituler de ce nom un recueil de sonnets qui respirent la plus ardente volupté, tantôt inassouvie et tantôt satisfaite. Mais ici il est bien difficile de trouver quelques citations tolérables; essayons cependant de choisir :

Embrasse-moi, mon cœur, baise-moi, je t'en prie,
Presse-moi, serre-moi ; à ce coup je me meurs.
Je pasme, mon ami ; mon ami, je suis morte.
Hé ! ne me baisez plus, au moins en cette sorte.

Baisers, p. 296.

Les lèvres de Catin sont pour notre poète une source d'où découlent le miel et l'ambroisie, à laquelle il s'enivre, comme la sangsue qui se gorge de sang, « tombe morte en suçant et en vivant se tue [1]. » Aussi, la rêverie à l'état de veille ou de sommeil évoque ici des images voluptueuses. Ronsard souhaite de tenir entre ses bras celle qui l'a blessé, et il « alenteroit son ardeur » [2], ou bien « en songeant il accole sa folâtre », et il goûte un bonheur plus précieux que Pactole, mourant et ressusci-

1. *Baisers*, p. 297.
2. *Amours*, I, 144.

tant entre les lis et les roses[1]. Enfin les songeries du poète haletant de désirs sont prolongées la nuit, ou même le jour, par des rêves qui n'ont rien de chaste :

Il faisait chaud, et le somme coulant
Se distillait dans mon âme songearde,
Quand l'incertain d'une idole gaillarde
Fut doucement mon dormir affolant.

Am., I, 185.

Elle penche alors sur lui son ivoire blanc, « mi-tirant une langue frétillarde », et le poète est ravi par le corail, les lis, les roses, les parfums, les rubis et les diamants, qui sont l'ornement de sa beauté. Comme le poète élégiaque latin, il veut mourir « ès amoureux combats[2] » :

Verrai-je pas qu'en ses bras enlassé
De trop combattre en la jouste lassé
D'un beau trépas entre ses bras je meure ?

Am., I, 44.

C'est la mort que souhaitait Ovide, et ce n'est qu'une imitation de l'antique :

At mihi contingat Veneris languescere motu
Cum moriar, medium solvar et inter opus[3].

Les mêmes désirs et les mêmes rêves de volupté hantent l'imagination des autres poètes de l'époque, depuis Marot jusqu'à Desportes, en passant par Baïf, Jodelle, Jamyn ; chez tous on trouve les mêmes ardeurs, les mêmes frissons érotiques, et parfois des récits ou des descriptions purement sensuels. Nous en avons dit assez, plus qu'il ne fallait peut-être, pour établir que, si nos poètes suivent fidèlement Pétrarque dans ses développements sur l'amour idéal et chevaleresque, ils se montrent sous un aspect tout différent lorsqu'ils laissent tomber les masques. L'amour platonique pouvait fournir un thème commode à développement ; mais les mœurs du XVI[e] siècle, telles qu'elles nous sont révélées par les poètes élégiaques eux-mêmes et surtout par

1. *Amours*, I, 126.
2. *Amours*, I, 47.
3. *Amours*, liv. II. *Elég.* 10.

les satiriques, étaient de nature à suggérer des peintures plutôt sensuelles qu'éthérées; il fallait un invincible parti pris d'imitation pour faire de l'amour pur, célébré par Pétrarque, le sujet de plusieurs centaines de sonnets ou de chansons, tellement il devait paraître vieillot et invraisemblable à la société nouvelle.

III

Souffrance. — Bonheur de la souffrance. — Douceur des petites faveurs.

Mais tout n'est-il pas convention et imitation dans les idées qui constituent le fond de notre poésie lyrique au XVIe siècle? On chante non parce qu'une pensée ou un sentiment remplissent l'esprit ou le cœur, mais parce qu'on trouve une riche matière dans le *Canzoniere*. On ne ressent pas, comme Pétrarque, les transports de l'amour contemplatif; on comprend cependant ces idées et ces émotions, et l'on saura faire des exercices de langue poétique et de versification sur ces sujets si commodes, et d'ailleurs toujours intéressants pour l'humanité. Les poètes tâchent donc de remplir le cadre descriptif tracé par Pétrarque et de peindre les divers états de l'âme, que tout amant qui comprend son rôle doit désormais traverser. Ils doivent naturellement passer par toute la série des souffrances convenues. Les effets de l'amour sur l'esprit et sur le cœur sont très heureux pour l'inspiration et pour le salut de l'âme; mais, d'un autre côté, l'amant cruellement traité par sa dame, ressent les tortures les plus barbares. Pétrarque ne semble pas avoir jamais fait des progrès dans le cœur de Laure; il ne demandait pas, d'ailleurs, de grandes preuves d'amour à cette maîtresse adorée, que le devoir tenait attachée à son mari, qui était certainement vertueuse, et qui, peut-être, au milieu de ses onze enfants, n'a jamais vu dans les sonnets du poète que l'amusement d'un bel esprit. Femme de tête et de sens, elle me fait l'effet de n'avoir rien entendu à cet amour idéal, enthousiaste, mystique, tel que Platon l'avait supposé entre les belles âmes. Elle ne devait pas d'ailleurs ignorer que Pétrarque n'était pas aussi éthéré avec les autres femmes, et que notre homme d'église avait un fils et une fille issus d'une

union illégitime. Pour peu qu'elle eût l'esprit solide, l'imagination calme et le caractère d'une distinction bourgeoise, celui d'une Henriette, plutôt que d'une Armande, elle devait se préoccuper assez peu des hommages de son amant, de ces sonnets que le poète lui-même, après tout, affectait de ne pas prendre au sérieux et de composer par divertissement, sans espérer qu'ils seraient un titre appréciable auprès des lecteurs et de la postérité :

S'io avessi pensato che si care
Fosser le voci de' sospir miei in rima,
Fatte l'avrei dal sospirar mio prima
In numero più spesse, in stil più rare.
II, 25.

Dans ses lettres, il en parle comme de jeux de jeunesse[1], de pièces frivoles qui remplissaient les vides de l'oisiveté, de compositions légères qui le reposaient des travaux ardus de l'érudition latine. Pourquoi donc Laure les aurait-elle pris au sérieux, en supposant qu'elle eût quelques dispositions à se laisser charmer par les galanteries des troubadours ? Pourquoi y aurait-elle vu autre chose que des *guitares* ? Cependant la passion de Pétrarque était réelle ; son amour, même dépouillé de toute attache terrestre, était un sentiment violent, que l'indifférence devait rendre douloureux. Il chante donc ses souffrances, la fatigue de cet amour qui pèse sur lui et l'accable d'un fardeau de plus en plus intolérable ; il se compare à la petite vieille, lasse de marcher, qui redouble les pas et se presse, et puis est consolée par le repos à la fin du jour ; mais lui, hélas ! quelle que soit la douleur que lui amène chaque journée, il la voit augmenter quand l'éternelle lumière s'en va nous quitter[2]. « Et moi, bien que les hommes et les femmes, et le monde et les animaux sentent l'apaisement de leurs maux, je ne mets pas fin à mon chagrin obstiné. Pourquoi jour et nuit mes yeux sont-ils humides ? Ah ! malheureux, qu'ai-je voulu, quand je les fixai sur ce beau visage ? »

1. Senil., l. V, 3 ; I, 3, 4.
2. I, *Canz.*, IV.

Ma io perchè.....
E gli uomini e le donne
E 'l mondo e gli animali
Acquetino i lor mali,
Fine non pongo al mio ostinato affanno.
Perchè dì e notte gli occhi miei son molli?...
Misero me, che volli
Quando primier si fiso
Gli tenni nel bel viso?

I, *Canz.*, IV.

Pleurer toujours est son seul charme; le rire le fait souffrir; la nourriture, c'est de l'absinthe et du poison; la nuit est son tourment; le ciel serein lui paraît sombre et le lit un est dur champ de bataille[1]. L'amour, la fortune et sa pensée désolée l'affligent tellement que parfois il porte envie à ceux qui sont sur l'autre rive; Amour consume son cœur :

Amor, fortuna e la mia mente schiva...
M'affligon sì, ch'io porto alcuna volta
Invidia a quei che son sull'altra riva.
Amor mi strugge 'l cor.

I. 85.

Longtemps après la mort de Laure, sa douleur est encore vivace et il ressent tous les tourments de l'amour déçu. « Maintenant je sais comment le cœur se détache de la poitrine, et comment il sait faire la paix, la guerre et la trêve; je sais comment Amour rugit sur l'esprit :

Or so come da se il cor si disgiunge,
E come sa far pace, guerra e tregua;
So com' Amor sopra la mente rugge.

Tr. d'Am., III.

Et ce sont là les peintures les plus adoucies et les plus naturelles de sa souffrance; car il s'étend avec affectation sur les tourments de son servage, de ses liens, de sa prison, de son feu, de son enfer, que nous décrirons plus tard, en parlant de la langue poétique.

1. I, *Sonnets*, 156.

Les mêmes idées se retrouvent dans Ronsard et chez ses disciples ; ce thème de développement était trop commode pour ne pas attirer la nuée des imitateurs. Ils passent aussi par les mêmes souffrances de l'amour méconnu, des espérances trompées, des illusions évanouies ; ils sentent le fardeau de la passion accablante, haletante, inassouvie. Ronsard se déclare dévoré par un soin meurtrier, soit qu'il veille ou qu'il rêve ; un tigre affamé le ronge, *pinçant* cœur, poumons et flanc ; un penser mange sa vie comme un mâtin et se noie en son sang [1]. — La situation est fixe ; les idées sont celles du modèle ; le style seul, avec ses exagérations et ses métaphores incohérentes, appartient à Ronsard. Parfois l'imitation est plus visible et frise même la traduction : voulant peindre ses tourments quand il est éloigné des yeux de sa dame, il dit que rien ne le touche plus, que pour lui l'*obscur* est jour, le jour est nuit ; et sa mémoire lui suggère ce trait dont on reconnaîtra la provenance :

Le lit me semble un dur camp de bataille.
Am., I, 148.

Il répètera d'ailleurs à Hélène, ce qu'il dit à Cassandre ; quelle que soit la maîtresse du jour, il peindra ses souffrances avec des traits analogues, en exposant la froideur et la chaleur, la flamme et les pleurs qui le tourmentent et le mènent au trépas ; car il n'a artère, nerf, tendon, veine ni pouls, qui ne sente la fièvre d'amour [2]. Enfin il criera merci, en déclarant qu'il se meurt :

Madame, je me meurs, abandonné d'espoir.
P. Hél., II, 61.

Tous les poètes qui ont à se plaindre des rigueurs d'une amante font écho à Ronsard et à Pétrarque. Du Bellay ne ressent qu'ennuis et angoisse quand le soleil lave sa tête blonde en l'Océan ; l'aurore ramène le plaisir avec l'espoir de revoir l'autre soleil [3]. — Baïf se déclare frappé au cœur, atteint au côté d'une

1. *Amours*, I, 103.
2 *Pour Hélène*, II, 60.
3. *Olive*, 27.

si grande douleur qu'il en attend la mort [1]. — Belleau, « n'oyant » plus les discours de sa dame, ne baisant plus sa main ni sa face, devient sourd et muet, perd le parler, le sentir, le toucher, le voir [2]. — Jodelle, depuis le temps qu'il a laissé sa Claire, sent deuil et ténèbres d'enfer, et filant, selon son habitude, la métaphore, il ajoute en substance : j'aimerais encore mieux l'enfer dernier que celui d'amour ; mon soleil, ma déesse, montre-toi et fais qu'en luisant sur ma face,

Un paradis de mon enfer se fasse.
Ch., p. 39.

Desportes force encore la note en voulant établir qu'il est le plus malheureux amant qui ait jamais existé .

Cessez vos cris, amoureux misérables ;
Tous les tourments de l'amoureuse flamme
A mes tourments ne sont point comparables.
D. II, p. 84.

Il s'empare d'un vers frappant de Pétrarque, que nous avons cité plus haut, le traduit après Ronsard, le retourne et le délaie pour le servir successivement à ses maîtresses :

Le lit en mes pensers est un champ de bataille.
D., I, 10.
Je crois que tout mon lit de charbons est semé.
Hip., 57.
Je ne puis dans mon lit d'allégeance éprouver.
Cl., IV, p. 181.

Les variations exécutées sur la douleur sont assez ingénieuses dans leur prolixité; mais les détails sont en somme renfermés dans un cercle assez étroit; il s'agit toujours de martyre, de feu, de mort et d'enfer.

D'ailleurs, ils portent tous assez gaiement leur souffrance ; ils sont heureux des tourments qu'ils endurent au service de leurs dames ; ils les préfèrent même, disent-ils, à la jouissance d'une

1. *Francine*, I, son., p. 136.
2. *Baisers*, p. 298.

autre. Pétrarque exprime ce sentiment, qui lui tient au cœur, et qu'il étale glorieusement comme une marque de la profondeur et de la constance de sa passion. Qu'importent la flamme, la mort, la langueur ? Il trouve qu'il n'est pas sous le ciel d'état plus heureux que le sien [1]. « Mille plaisirs ne valent pas un de mes tourments » :

Mille piacer non vaglion un tormento.
I, 176.

S'il réussit, par des efforts obstinés, à secouer le fardeau de son amour, il éprouve du regret de voir tomber les liens qui l'entravaient, et c'est en soupirant qu'il revient péniblement à la liberté :

............ed or con gran fatica
In libertá ritorno sospirando.
I, 58.

Jamais il ne regrettera véritablement d'avoir tant souffert pour sa rigoureuse maîtresse. Plus tard, lorsqu'il célèbrera dans ses *Triomphes* la vertu de Laure, il est fier de penser qu'un jour on le montrera du doigt en disant : « Voilà celui qui pleura toujours et qui, au milieu de ses pleurs, fut plus heureux que tout autre au milieu de ses rires » :

Ecco chi pianse, e nel suo pianto
Sopra ' l riso d' ogni altro fù beato.
Tr. de la Div.

Il se glorifie, il est heureux de la «douce amère» blessure, qu'il porta si longtemps cachée dans son cœur [2]. C'est ce que Ronsard dit par une imitation visible :

L'aspre tourment ne m'est pas si amer
Qu'il ne me plaise, et si n'ay pas envie
De me douloir.
Am., I, 7.

1. I, *Sonnets*, 174.
2. II, *Sonnets*,28.

Le plaisant mal que ce m'est de mourir [1], dit-il en traduisant presque un vers de Pétrarque :

Morir contento e viver in tal modo.
II, 28.

Lui aussi trouve tant de charme à sa passion, même malheureuse, qu'il ne voudrait pas recouvrer son indépendance :

Je ne veux pas qu'on m'ouvre la prison...
Plus que venin je hay la liberté...
Et m'est honneur de me voir martyrer.
Am., I, 105.

Ces tourments lui paraissent si agréables, bien qu'ils « moissonnent » sa vie, qu'il souhaite avoir après la mort « l'aigre douceur de l'amoureuse plaie [2]. » — Ils lui plaisent pour elle ; pour elle, il éprouve de la *liesse* dans son déplaisir ; il est heureux de servir une humaine déesse ; il est dispos, quoique malade ; il trouve le repos dans le chagrin :

J'ay cent mille tourments et n'en voudrois moins d'un.
Am., II, 56.

A. de Baïf n'est pas moins attaché à sa misère :

Depuis qu'une beauté tout à soi me tient pris,
Le servage me plaist, et je hay la franchise.
Fr., II, p. 175.

Il se trouve bien malheureux, parce que c'est une grande douleur d'être traité durement par sa dame ; mais il vaut mieux languir pour elle que jouir d'une autre [3]. La vue de sa maîtresse le tue ; sa main est une meurtrière, son corail est une amorce de mort ; mais c'est un plaisant martyre, et cette mort est bien heureuse [4]. — Du Bellay a perdu toute ambition ; avoir été vaincu et pris par sa dame, voilà sa victoire [5]. Retenu en prison par mille liens, il trouve la liberté « moleste [6] ».

1. *Amours*, I, 46.
2. *Amours*, I, 129.
3. *Francine*, II, p. 161.
4. *Francine*, I, p. 137.
5. *Olive*, 34.
6. *Olive*, 85.

O prison douce, où captif je demeure.
Ol., 33.

Belleau répète en termes peu variés les mêmes idées :

Navré de vos beaux yeux, je traisne languissant,
Sec, étique et perclus, mais ma fièvre me plaist.
Sous les liens d'amour je trouve ma franchise.
II, *Baisers*, p. 300.

A. Jamyn cherche l'originalité dans de petits détails mièvres, excentriques et fades; il « append » sa liberté aux cheveux d'Oriane ; il est joyeux de mourir pour Artémis, comme les martyrs mouraient pour Dieu[1] ; si Cupidon rompait mille et mille de ses chaînes par jour, il ne sortirait pas de ses liens en mille ans, tant il en a; d'ailleurs il a peur d'avoir à en sortir; ce sont des liens bienheureux, des chaînes précieuses comme le diamant, et il craint la liberté [2]. Desportes enfin reprend les mêmes développements, qu'il traite avec sa mollesse et son harmonie ordinaires :

Je bénis la prison et le feu de mon âme.
Pour moi, je veux mourir en ma captivité,
Consumé par le feu des beaux yeux de ma dame.
D., I, 55.

Car, dit-il en traduisant un vers de Pétrarque (I, 91)

.....il meurt bienheureux qui meurt en bien aimant.
D., I, 57.

Il en dit autant à Hippolyte ; il aime mieux un de ses tourments que les plus chères satisfactions; s'il succombe, il aura le *confort* du soldat qui meurt de la main du chef de l'armée [3] :

Je reçois plus de bien à mourir pour vos yeux.
Qu'à vivre au gré d'une autre à mes vœux favorable.
Hip., 52

1. *Artémis*, p. 173.
2. *Artémis*, p. 205.
3. *Hippolyte*, p. 130.

Il est vrai qu'il ne trouvera pas moins de charme à souffrir pour Cléonice, et il continuera de chanter au milieu des tourments :

Je bénis vos rigueurs, j'adore ma souffrance.
Cl., 28.

Bref, il déclare que le mal d'amour, qui le guide au trépas, vaut mieux que tous les biens de la terre :

Et je ne crains rien tant que d'être sans tourment,
Vu que sans mes tourments je serais malheureux.
Élég., I, p. 233.

Toutes ces souffrances sont vite dissipées par la plus légère faveur d'une maîtresse, un regard, un sourire, un mot; mais si l'amant peut espérer un jour conquérir le cœur de sa dame, tous les tourments les plus raffinés, les supplices célèbres des grands criminels et des impies, d'Ixion, de Tantale, seront à peine suffisants pour acheter le bonheur entrevu ou rêvé. Ainsi Pétrarque bénit sans cesse son amour, bénit le lieu, le temps et l'heure où ses yeux se portèrent sur un tel objet [1]. « Béni soit le jour et le mois et l'année, et la saison et le temps, et l'heure, et le moment, et le beau pays et l'endroit où je fus atteint par deux beaux yeux qui m'ont enchaîné » :

Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno
E la stagione e 'l tempo e l'ora e 'l punto
E 'l bel paese e 'l loco ov' io fui giunto
Da duo begli occhi che legato mi hanno.

Et il remercie la nature et le jour de sa naissance, qui l'ont réservé à un si grand bonheur [2]; il trouve à aimer Laure une douceur supérieure à toutes les délices éprouvées par les amants de tout temps et de tout pays. Si, parfois, sa dame daigne tourner vers lui ses yeux, qui lui donnent tout repos, il n'est pas un état de joie qu'il n'abandonnerait en échange d'une pareille faveur :

Ne mai stato gioiso...
Ch'io nol cangiassi ad una

1. I, *Sonnets*, 10.
2. I. *Canz.*, VII, *passim.*

Rivolta d'occhi, ond'ogni mio riposo
Vien com'ogni arbor vien da sue radici.
Canz., VII.

C'est ce que Ronsard dit avec moins de grâce et de poésie; bien que six ans se soient écoulés depuis qu'il aime Cassandre, il est heureux d'avoir vu le jour à cette époque et d'avoir pu contempler les traits de son œil en un temps qui n'a su voir ni la beauté, ni la vertu de sa dame [1]. — Une légère faveur de sa maîtresse suffit à le consoler; bien que les traits d'Amour soient rigoureux, il est dans le ravissement, car elle lui a permis de couper avec ses ciseaux une mèche de ses cheveux, poil d'or, lien amoureux [2]. — Et il s'écrie, s'adressant cette fois à Hélène

Bien heureux fut le jour où mon âme sujette
Se rendit à l'amour!
Pour Hél., I, 54.

Baïf reprend de même, sur une promesse de Francine :

An heureux, heureux mois, et jour et soir heureux.
Fr., II, p. 164.

Il a goûté le mets des dieux, parce que Méline lui a accorde un doux baiser [3]. On n'est pas aussi heureux aux Champs-Elysées, parce qu'il a reçu le comble de tous biens et qu'il a pu *sucer* le nectar de la bouche *ambroisine*, se mirer dans les yeux, baisoter la gorge de Francine [4]. — Les disciples timides et fidèles à l'imitation se tiennent encore plus attachés à la pensée des maîtres. Jamyn se contente de traduire :

Je bénis l'heure et le temps et la place
Que mon cœur s'éloigna de toute chose basse.
Art., p. 173.

Pontus de Thyard déclare heureux le mois, heureuse la journée, heureuse l'heure, heureux le moment, heureux le siècle,

1. *Amours*, I, p. 115.
2. *Amours*, I, p. 218.
3. *Méline*, I, p. 31.
4. *Francine*, I, p. 121.

heureux le firmament, sous qui sa dame heureusement fut née [1]. — Marot lui-même fait à l'avance chorus avec la Pléiade :

Si jamais fut un paradis en terre,

dit-il, c'est là où tu es, quoiqu'il n'y ait que peine; toutefois, heureux qui souffre pour toi ! Mais que serait donc celui que tu aimerais [2] ?

IV

Beauté de la dame. — Infériorité de toute autre beauté. — Détails de la beauté physique et morale. — Orgueil de la femme adorée.

Si ces incomparables amants ont tant d'ardeur, de constance, de bonheur au sein même des tourments, c'est qu'ils sont épris d'une beauté merveilleuse, ravissante, à nulle autre seconde, comme on dira dans le milieu des précieuses. Chacun d'eux adresse le même compliment à sa dame; il déclare qu'elle surpasse toutes les beautés du présent et du passé, qu'elle réunit en elle tous les attraits et toutes les grâces, qu'elle est unique, suprême, divine, qu'elle réalise l'idéal et qu'elle donne sur la terre une vision du ciel. Ainsi l'amant trouve sa récompense dans la contemplation de cette image de la beauté divine, qui réunit toutes les perfections, et que le poète peut bien chanter, mais sans espérer que ses conceptions soient jamais à la hauteur de l'objet. « O beauté sans exemple, s'écrie Pétrarque, altière et rare [3] ! » Pour lui, Laure est le dernier effort de la nature et du ciel, qui l'ont formée avec complaisance, qui se sont concertés pour créer ce soleil, qui ont placé en elle toute vertu, toute beauté, toute dignité royale, assemblées harmonieusement en un seul corps :

Chi vuol veder quantunque può Natura
E 'l ciel fra noi, venga a mirar costei

1. *Erreurs amoureuses*, I, 35.
2. *Epigrammes*, III, 16.
3. II, *Sonnets*, 27.

Ch'è sola un sol........
Vedrà s'arriva a tempo ogni virtude,
Ogni bellezza, ogni real costume,
Giunti in un corpo con mirabil tempre.
I, 190.

Dans ses yeux, on peut apprendre l'honnêteté avec la gentillesse, la beauté du langage et celle du silence, la sainteté même des mœurs [1]. — Sur ce sujet, le poète ne tarit pas de développements et se répand en effusions enthousiastes : tout était réuni dans cette beauté incomparable; jamais le soleil n'éclaira tant de grâces, jamais il ne fit briller ailleurs les hautes richesses à nulles autres secondes,

L'alte richezze a null' altre seconde.
II, *Canz.*, III.

Elle était le foyer de toutes les perfections, « gracieux langage où brillait clairement avec la plus haute courtoisie la plus haute honnêteté; fleur de vertu, fontaine de beauté..., regard divin à rendre l'homme heureux » :

Gentil parlar, in cui chiaro refulse
Con somma cortesia somma onestate;
Fior di virtù, fontana di beltate...
Divino sguardo da far l'uom felice.
II, *Son.*, 86.

En parfums même, comme en couleurs, elle surpassait l'odoriférant et brillant Orient [2]. Enfin la beauté ne se trouva jamais toute rassemblée en un seul corps, sinon à l'époque de Laure :

Ne fù giammai, se non in questa etade,
Tutta in un corpo..........
II, 63.

Elle ravit même les anges et les âmes bienheureuses, quand elle fit son apparition dans le ciel, où il n'y eut qu'un cri d'admiration : « Quelle est cette lumière et cette beauté nouvelle? »

Qual luce è questa e qual nova beltate?
II, 74.

1. I, *Sonnets*, 203.
2. II, *Sonnets*, 65.

Que dire de plus? Elle est la joie de la nature qui tressaille devant elle, se réjouit de la contempler, et se pare à son approche pour lui faire fête : « Le bois, l'eau, la terre ou la pierre devenaient, par son influence, verts, clairs, suaves; ses mains et ses pieds donnaient de la fraîcheur et de la splendeur à l'herbe; ses beaux yeux faisaient fleurir les campagnes, apaisaient les vents et les tempêtes » :

Legno, acqua, terra o sasso
Verde facea, chiaro, soave, e l'erba
Con le palmi e coi piè fresca e superba,
E fiorir coi begli occhi le campagne,
Ed acquetar i venti e le tempeste.
II, *Canz.*, IV.

La terre pleure, et le soleil s'éloigne de nous, quand il voit sa chère amie se tenir à l'écart [1]. « Mais lorsque le doux sourire, humble et faible, ne cache plus ses beautés nouvelles, les armes tombent des mains de Jupiter, les étoiles pleines d'ennui s'enfuient de toutes parts, dispersées par le beau visage amoureux » :

Ma poi che 'l dolce riso umile e piano
Più non asconde sue bellezze nove...
A Giove tolte son l'arme di mano...
Stelle noiose fuggon d'ogni parte,
Disperse dal bel viso innamorato.
I, 27.

Tant de grâces et de perfections dépassent l'imagination poétique; Pétrarque en est confondu et se déclare incapable de pouvoir les célébrer dignement; il faudrait une inspiration particulière d'Amour pour égaler par un langage mortel des œuvres divines [2]. Mais il n'y a pas de plume, pas de talent, pas de style, pas de langue, qui puisse s'élever jusqu'à cet objet des complaisances de la nature [3]. Plus d'une fois il a tenté, mais en vain, de peindre pour la postérité la haute beauté de Laure; mais il y a

1. I, *Sonnets*, 26.
2. II, *Canz.*, IV.
3. II, *Sonnets*, 39.

inutilement dépensé talent, temps, plumes, papier et encre [1]. Dès qu'il a voulu aborder le côté divin de sa dame, il a senti défaillir l'audace, le talent et l'art :

Da più volte ho riprovato indarno
Al secol che verrà l'alte bellezze
Pinger cantando......
Ma poi che giungo alla divina parte
Ivi manca l'ardir, l'ingegno e l'arte.
II, 40.

Pétrarque se reconnaît inférieur à la tâche; il ne trouve pas là un poids qu'il puisse soulever de ses bras, ni une œuvre qu'il puisse polir de sa lime [2]. Il ne s'est pourtant pas privé de célébrer toute sa vie les beautés de Laure; mais le tour est ingénieux pour pousser jusqu'à l'excès la flatterie hyperbolique. Il ne lui reste qu'à déclarer qu'aucun génie oratoire, épique ou lyrique de l'antiquité grecque ou latine, n'aurait été capable de chanter dignement la louange de ces splendeurs inconcevables; Pétrarque ne manque pas cette fadeur suprême : « Elle est digne d'un style bien plus élevé et plus raffiné... c'est un sujet capable d'épuiser Athènes et Arpinum, Mantoue et Smyrne, ou l'une et l'autre lyre » :

E cosa da stancar Atene, Arpino,
Mantova e Smirna, o l'una e l'altra lira.
I, 189.

Ces éloges pompeux, décernés en termes très généraux, offrent la plus facile matière à l'imitation et se reproduisent chez nos poètes du XVIe siècle. A l'exemple de Pétrarque, ils font de leurs maîtresses des modèles de beauté; chacun d'eux réunit dans la sienne toutes les perfections imaginables; c'est dire qu'ils se répètent les uns les autres et que tous copient, plus ou moins heureusement, le texte italien. Pouvait-il en être autrement, du moment qu'ils voulaient parler de leurs dames en se tenant dans les généralités? Ainsi, pour Ronsard, Cassandre a été ornée de

1. II, *Sonnets*, 41.
2. I, *Sonnets*, 16.

toutes les grâces immortelles; il la comble de tous les dons de l'esprit et de l'âme, qui se disputent la première place, et que Jupiter met finalement d'accord en décidant que toutes les qualités régneraient également dans son beau corps :

Quand ma maîtresse au monde prit naissance,
Honneur, vertu, grâce, sçavoir, beauté
Eurent débat avec la Chasteté
Qui plus aurait sur elle de puissance.

Am., II, 82.

Si le nom de sa dame change, si c'est d'Hélène qu'il parle après Cassandre, il célébrera cette merveille, miroir de vertu, soleil de ses yeux, phénix, qui eut pour berceau œillets, lis et roses, et tout autour Amour et Grâces[1]. Enfin il prend directement au modèle ce mouvement que l'on retrouve aussi chez les disciples :

Qui voudra voir dedans une jeunesse
La beauté jointe avec la chasteté,
L'humble douceur, la grave majesté,
Toutes vertus et toute gentillesse...
De ceste dame œillade la beauté.

Am., I, 64.

Et Jamyn de faire écho, en serrant de plus près Pétrarque :

Qui veut savoir combien peut la nature
Vienne œillader, etc.................

Art., p. 139.

Jamyn n'est qu'un bon écolier qui développe en rhétoricien verbeux les idées suggérées par le maître. Mais voiçi Du Bellay qui accumule à son tour dans Olive tous les attraits de la création : « qui a nombré » les feux de la nuit, les fleurs du printemps, les trésors de l'Inde, les étincelles de Vénus, peut estimer les vertus et les beautés de sa dame[2]. — Cependant Baïf réclame platement toutes les supériorités pour la sienne :

Ma Francine est partout excellentement belle,

1. *Pour Hélène*, I, 37.
2. *Olive*, 57.

belle en son front, belle en ses yeux; elle a un teint excellent, un maintien excellent, de très belles mains, une très belle gorge, un très beau sein [1]. Enfin Desportes voit dans Diane l'effort suprême de la nature :

Sur la plus belle Idée au ciel vous fûtes faite,
Voulant Nature un jour montrer tout son pouvoir.
D., II, 67.

Nos poètes se contentent de reproduire les idées de Pétrarque ; la variété est en menus détails, en imperceptibles nuances d'expression et de tour, ce qui donne un air de ressemblance aux pièces qui roulent sur le même sujet. Ils insistent de même sur l'influence que leurs maîtresses exercent sur la nature ; les yeux de leurs dames sont maîtres des éléments :

Que dirai plus ? J'ay vu dedans la plaine
Cent fois son œil, qui des dieux s'est fait maistre,
De Jupiter rasséréner la dextre.
Rons., *Am.*, 43.

A l'approche de cette beauté, la terre s'émaille de fleurs, les oiseaux chantent, les vents se taisent, les ruisseaux « s'accoisent » [2]. En revanche, quand un voile obscur trouble le ciel, que la grêle éclate, que Vulcain travaille et que Jupiter s'apprête, cette nymphe, cueillant des fleurs, peut « des rays de son œillade essuyer l'air gresleux et pluvieux [3]. » — L'Olive de Du Bellay fait éprouver un semblable frémissement à la nature ; le dieu de Loir s'enflamme en la voyant; les fleuves *tardent* leur cours; les vieux chênes prennent robe neuve, le ciel se courbe pour se mirer dans ses yeux [4]. Si un jour « le beau cristal des saints yeux de sa dame dégouttait », le ciel alors pleurait, le soleil s'ôtait ses rayons [5]. A. de Baïf en a vu autant un jour du mois le plus serein : un fâcheux vieillard fit pleurer sa belle ; aussitôt le ciel se voile

1. *Francine*, II, p. 180.
2. *Amours*, I, 231.
3. *Amours*, I, 141.
4. *Olive*, 79.
5. *Olive*, 73.

et la pluie tombe. Elle essuie ses larmes et le ciel se découvre [1]. — Jamyn a vu bien plus fort; il n'échappe un jour à un naufrage que par la vertu des yeux de sa dame : « Le vent, la pluie et les vagues de Loire » menaçaient le bâteau qui le portait avec des amis; ils étaient perdus si l'œil de sa dame n'eût allumé son phare et « séréné » les airs; leur flamme est maîtresse des cieux, des vents, des airs, de la pluie [2].

En présence de ces beautés miraculeuses, les poètes se prosternent dans la poussière et se reconnaissent à la fois indignes et incapables de les décrire et de les célébrer :

Bien mille fois et mille j'ay tenté
De fredonner sur les nerfs de ma lyre
Et sur le blanc de cent papiers écrire.
Mais tout soudain je suis épouvanté.

Rons., *Am.*, I, 27.

Et Ronsard regrette de n'avoir pas un génie supérieur pour traiter convenablement ce sujet; si la plume et la grâce divine répondaient à la volonté, il saurait chanter sa dame avec plus de gravité que Du Bellay, que Pétrarque, que Pindare et qu'Horace [3]. Mais pour célébrer les splendeurs des astres qui se sont « dévêtus » pour orner Cassandre, il lui faudrait réunir les talents de Pontus, Du Bellay, Des Autels, Baïf [4]. Les camarades et les disciples sont également effrayés de leur tâche. Du Bellay souhaiterait le génie d'un Homère pour composer des chants supportables sur un pareil sujet;

Puisque les cieux *l*'avaient prédestiné
A vous aimer, objet digne d'Homère.

Ol., 20.

Et encore il n'aurait pas lieu d'être rassuré sur le résultat de son travail ; car une beauté comme celle d'Olive est digne de Florence et de Mantoue, de Smyrne, de Thèbes, de Calabre [5]; et

1. *Amours diverses*, p. 324.
2. *Artémis*, son. p. 145.
3. *Amours*, I, 73.
4. *Amours*, I, 86.
5. *Olive*, 62.

ce ne serait pas trop de tous ces poètes réunis pour traiter une si noble matière. A. de Baïf voudrait bien, s'il le pouvait, honorer les beautés de Francine d'un chant vivant; mais nul esprit ne pourrait embrasser tant de beauté, de sagesse, de grâce, de perfections [1]; quand il aurait autant « d'yeux qu'on voit d'astres », il ne pourrait envelopper du regard ces merveilles [2]. Pétrarque lui-même n'oserait y toucher; le sujet pourrait tarir toute l'eau d'Hélicon, et cette beauté plus qu'humaine serait digne d'une nouvelle guerre de Troie et d'un Homère [3].

Naturellement, ni sur terre, ni au ciel, on n'a jamais contemplé de pareilles splendeurs; toutes les héroïnes dont parlent l'histoire et la mythologie, les déesses mêmes n'en approchent pas. Pétrarque et ses imitateurs humilient devant leurs amantes les beautés humaines et divines. Dans la nature entière, il n'y a pas un attrait rare, un objet précieux, une merveille gracieuse, dont on ne puisse trouver le reflet dans ces dames, en qui se résument et se concentrent toutes les perfections. Quand Pétrarque considère les beautés de la nature, les grâces du printemps verdoyant, l'éclat des violettes, la blancheur de la neige, la lumière des astres tombant sur un paysage rafraîchi par la pluie de la nuit, la splendeur des roses blanches et rouges rassemblées dans un vase d'or, il y voit une image de la verte jeunesse de Laure, de son attitude modeste, de son visage éblouissant, de ses yeux étincelants, de son teint et de ses joues parsemés de fleurs [4]. Il ne tarit pas sur ce sujet et il compose de longues et assez fastidieuses chansons pour établir la supériorité de Laure sur la nature. Après les objets physiques, il passe en revue les êtres animés, chez lesquels on ne trouve aucune distinction, aucun avantage, aucune supériorité, qui ne se rencontre dans Laure. Elle est le phénix qui, de son plumage doré, forme un gracieux collier pour ses épaules et cache dans son sein embaumé tous les parfums des montagnes de l'Arabie :

1. *Francine*, II, p. 152.
2. *Francine*, I, p. 115.
3. *Francine*, I, p. 122, 94.
4. I, *Canz.*, XII.

Fama nell' odorato e ricco grembo
D'arabi monti lei ripose e cela.

I, 133.

Aucune femme n'a jamais approché de celle-ci; les héroïnes célébrées par l'antiquité n'auraient pu lutter avec cette merveille, « ni celle qui par sa coquette beauté souleva des angoisses en Grèce et les gémissements suprêmes à Troie, ni Polyxène, ni Hypsipyle, ni Argie » :

Non chi recò con sua vaga bellezza
In grecia affanni, in Troia ultimi stridi,
Non Polissena, Issifile ed Argia.

I, 202.

Laure, assurément, est née en paradis [1]; elle est faite de telle sorte que Léda aurait bien dit que sa fille était inférieure :

...............si fatta che Leda
Avria ben detto che sua figlia perde.

I, *Canz.*, XIII.

Aussi le poète est-il bien étonné qu'elle ait succombé à la maladie; il ne croyait pas que l'empire de la mort s'étendît sur les déesses [2] ; il ne peut que la saluer avec vénération : « Va-t-en en paix, ô toi qui étais vraiment une déesse sur terre » ;

Vattene in pace, o vera mortal Dea.

Tr. de la Mort.

Le rapprochement de l'amante avec les divinités peut comporter des exclamations hyperboliques; mais il est assez naturel, quand il n'est pas désordonné. Nos poètes du XVIe siècle se préoccupent peu de choisir dans leurs imitations; ils pillent vraiment sans distinction les inspirations du modèle, qu'ils se contentent de développer selon les préceptes de l'art. Ronsard ne trouve pas dans la nature de couleurs et de rayons comparables à l'éclat de sa dame :

Tant de couleurs l'arc-en-ciel ne varie
Contre le front du soleil radieux.....

1. I, *Canz.*, XI.
2. II, *Sonnets*, 43.

Ni le soleil ne raïonne si beau
Quand au matin il nous montre un flambeau
Pur, net et clair, comme je vis ma dame.
Am., I, 65.

Ailleurs, il « parangonne » à la jeune beauté de Cassandre le mois d'avril qui renouvelle les fleurs :

Il est tout beau, ta face est toute belle,
Ferme est son cours, ferme est ta loyauté.
Am., I. 128.

Du Bellay ne se tourmente pas moins pour trouver des rapports inattendus entre les objets naturels et les grâces de sa dame; il voit dans des œillets rougir deux lèvres roses, dans des lis pâlir la neige de ses doigts... les vents faibles sont pareils à son haleine, le murmure des ruisseaux à sa douce voix [1].

Mais nos imitateurs, ne trouvant pas sans doute abondante cette source de développements, ne s'y arrêtent pas longtemps et se précipitent dans l'érudition, qui leur permet d'étaler leurs connaissances mythologiques ou historiques. Chacun a pour sa dame les mêmes éloges emphatiques et monotones. On a vite fait de passer en revue les divinités pour les dépouiller de leurs avantages au profit d'une maîtresse; le cercle est étroit, et chaque poète le parcourt à son tour sans pouvoir recueillir des ornements nouveaux; Pétrarque a fait la moisson; il ne reste pour les glaneurs que des épis de peu de valeur; tout au plus peuvent-ils arranger avec un art douteux les maigres gerbes qu'ils ramassent péniblement. Ronsard applique le procédé sans presque laisser rien à faire à ses disciples. Ses amantes sont toujours des Vénus, qui ne le cèdent pas à la déesse antique :

Et si Pâris, qui vit en la vallée
La grand beauté dont son cœur fut épris,
Eust vu la tienne, il t'eust donné le prix,
Et sans honneur Vénus s'en fust allée.
Am., I, 85.

1. *Chanson d'amour*, p. 313.

Si Cassandre est une Vénus, Hélène en est une autre :

> Deux Vénus en avril naquirent, l'une en Chypre,
> L'autre en Saintonge...........
>
> *Pour Hélène*, I, 12.

Tout dans l'objet porte la marque de la divinité ; on sent bien, on voit bien qu'elle est immortelle,

> A l'aller, au parler, au flamber de ses yeux.
>
> *Pour Hélène*, II, 14.

Bien plus, on trouve réunis dans cette beauté tous les avantages que se partageaient les divinités :

> Mars lui donna sa fière cruauté,
> Vénus son ris, Diane sa beauté,
> Pithon sa voix, Cérès son abondance,
>
> *Am.*, I, 32.

sans compter les dons de l'Aube, de l'Amour, de Thétis, de Clio, de Pallas ; tout l'Olympe est dépouillé pour orner Cassandre d'abord, Hélène ensuite qui, pas plus que son aînée, n'a de « parangon », ni Minerve en prudence, ni les Grâces en beauté, ni Junon en gravité, ni Diane en chasteté [1]. Du Bellay n'a rien à ajouter pour célébrer Olive : qui a pu voir celle que Dèle adore, qui a vu la belle Aurore, celui-là a vu la beauté non pareille de sa dame [2] ; « les bois feuillus et les herbeuses rives » n'admirent pas tant Diane ; les demi-dieux et les nymphes la regardent avec étonnement [3]. — Baïf a moins de réserve et entasse sur Méline les divers attraits des déesses : elle a les yeux de Junon, les cheveux de l'Aurore, la parole de Pithon, les doigts de Pallas, les pieds de Thétis, la blanche poitrine de Cythérée [4]. Il ne pourra que se répéter, si Francine remplace dans son cœur sa première maîtresse : rien de mortel n'est en elle ; on croit voir le vrai teint de Cythère ; elle a la voix d'une Sirène ; elle est Pallas, elle est Minerve, Diane au milieu des Nymphes, Junon en gravité, Vénus

1. *Pour Hélène*, II, 55.
2. *Olive*, 16.
3. *Olive*, 21.
4. *Méline*, I, 23.

et les Grâces [1]. — A quoi bon insister sur les autres poètes de la Pléiade ? Nous rencontrerions toujours les mêmes traits, les mêmes comparaisons, les mêmes exagérations ; l'objet aimé sera toujours une Naïade ou Vénus pour Belleau, Vénus, Diane et Minerve pour Jodelle ou pour Pontus de Thyard, Cypris pour Desportes [2]. Quel développement nouveau pourraient-ils ajouter ? Ils sont emprisonnés dans des formules presque fixes et immuables. Une loi fatale pèse sur eux et détermine le caractère de toutes leurs compositions ; ils sont esclaves d'une imitation étroite, parce qu'ils chantent l'amour sans l'éprouver et que leur poésie élégiaque part du cerveau et non du cœur. Il n'y a donc pas chez eux d'ébranlement intime, pas d'émotion débordante, mais seulement de la réflexion, de l'imagination, et surtout de la mémoire, pour utiliser les inspirations des modèles et collectionner les fausses richesses poétiques.

Si de la peinture générale de la beauté nous descendons aux détails, nous trouverons que la même nécessité s'impose aux poètes de peindre avec des couleurs monotones. Toutes les amantes offrent des traits semblables, et paraissent taillées sur un modèle unique. Quand on en connaît une, on les connaît toutes ; le portrait de Laure pourrait servir pour toutes les maîtresses de nos poètes du XVI[e] siècle. On dirait qu'ils ont tous composé leurs peintures en tenant les yeux fixés sur le modèle idéal de la beauté divine, d'où la nature a tiré le beau visage de Laure, pour montrer ici-bas sa puissance :

In qual parte del ciel, in qual idea
Era l'esempio, onde Natura tolse
Quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse
Mostrar quaggiù quanto lassù potea ?
I, 108.

Pétrarque peint amoureusement l'or fin de la tête, la chaude neige du visage, l'ébène des sourcils, les deux astres des yeux, la flamme des soupirs, le cristal des larmes :

1. *Francine*, IV, p. 251. Tercets.
2. *Bergerie*, p. 123. — *Baisers*, p. 289. — *Am. div.*, 38. — *Stances*, p. 65. — *Cléonice*, 14. — *Elég.*, p. 251.

La testa or fino e calda neve il volto,
Ebeno i cigli, e gli occhi eran due stelle...
Fiamma i sospir, le lagrime cristallo.

I, 106.

La bouche est angélique, pleine de perles et de roses, le front divin, les joues rosées, blanches, tendres et fraîches, les paroles douces, le geste gracieux, réservé et lent, les mains fines, les bras charmants, la peau délicate, la démarche aisée et noble [1]. Certes, le peintre qui voudrait retracer avec sa palette le portrait de ces beautés incompréhensibles et insaisissables, serait un génie extraordinaire : « Quand Polyclète s'essayerait à la contempler fixement pendant mille ans, il ne verrait pas la plus faible partie de la beauté qui a conquis mon cœur. Mais assurément mon Simon alla en paradis, où il la vit et la reproduisit sur le papier » :

Per mirar Policleto a prova fiso...
Mill' anni, non vedria la minor parte
Della beltà che m'ave il cor conquiso...
Ma certo il mio Simon fù in paradiso...
Ivi la vide e la ritrasse in carte.

I, 49.

Ronsard engagera de même le peintre Denisot à s'élever aux cieux, pour être en état de tracer le portrait de Cassandre :

Hausse ton vol, et d'une aile bien ample...
Jusques au ciel où les dieux ont leur temple...
Puis attachant ton esprit et tes yeux
Droit au patron dérobé sur les dieux,
Pein, Denisot, la beauté qui me tue.

Am., I, 121.

A. de Baïf ne comprendra pas que ce même peintre ait réussi à reproduire le portrait vivant de Méline : d'où a-t-il pris cette couleur naïve ? C'est du vermillon détrempé avec le lait d'Amour dans la coquille où Vénus naquit [2]. Voilà le trait excentrique auquel aboutit la recherche du poète qui, en s'emparant d'une idée, veut cependant varier les tours et les mots. C'est que les

1. I, *Sonnets*, 138, 165, 114 ; *Canz.*, III, XII ; *Sonnets*, II, 1.
2. *Méline*, *Sonnets*, p. 42.

détails physiques sont les mêmes pour toutes ces dames ; l'expression seule subit quelques modifications dépourvues d'ailleurs d'originalité, conformes à certains procédés qui constituent la langue poétique des Pétrarquistes, et que nous étudierons plus tard :

> Son chef est d'or, son front est un tableau...
> Belle est sa bouche et son soleil jumeau.
> De neige et feu s'embellit son visage...
> Doux est son ris.................
>
> *Am.*, I, 182.

Ce *ris* est plus doux que l'œuvre d'une abeille, les dents sont argentées, la bouche vermeille, le parler séduisant à réveiller les morts, le *chant* propre à *enchanter* les soucis, l'haleine embaumée à parfumer l'Orient, la voix charmante,

> Qui tous ravis fait sauteler les bois,
> Planer les montz, et montaigner les plaines.
>
> *Am.*, I, 136.

Ce sont de pareils attraits qui brillent dans l'*Olive* de Du Bellay : ces cheveux d'or, cette bouche d'œillets, ce front de marbre, cette odorante haleine, ce chant divin, ce chaste ris sont les « haims » (hameçons), les appâts, les traits, qui ont captivé la débile force du poète [1]. A. de Baïf orne des mêmes agréments Méline, « blanche garcète, » qui a une charnure de lait et de lis, une face d'ivoire et de pourpre, un front d'albâtre, des sourcils d'ébène, des tresses de fin or, un col de lait [2]. Il est vrai qu'on doit autant admirer dans Francine les yeux azurins, le teint vermeil, le front bénin et majestueux, l'ébène des sourcils, le beau corsage, le bel aller, les belles mains [3]. Mais Belleau ne le cède en rien aux camarades, quand il s'agit de peindre en détail la beauté d'une dame : ce ne sont que fleurs écloses sur son sein ; ses lèvres ne sont que roses ; sa main est de l'ivoire ; ses dents sont petites perlettes ; ses yeux, des astres [4]. Jodelle, Thyard,

1. *Olive*, 65.
2. *Méline*, II, p. 56.
3. *Francine*, I, p. 118.
4. II, *Bergerie*, p. 93.

Desportes pourraient tous nous offrir des peintures analogues, qui semblent être des fictions de l'imagination, des visions idéales ou des réminiscences, comme celle de Jamyn :

> En quelle idée était l'exemple beau
> Dont la nature emprunta ce visage?...
> Celui ne sait comme l'amour vous blesse,
> Qui ne la voit doux parler et sourire.
>
> *Art.*, 138.

C'est toujours le souvenir de Pétrarque qui poursuit nos poètes ; ce sont ses procédés qu'ils appliquent, même lorsqu'ils ne les suivent pas. Cependant, en traçant le portrait de leurs dames, ils n'ont pas la même réserve que l'amant de Laure, qui n'ose pas risquer un regard indiscret sur la gorge de sa maîtresse et décrire par l'imagination ses beautés cachées. Nos poètes ne craignent pas de déshabiller, pour ainsi dire, leurs amantes et de tracer leur portrait de la tête aux pieds. Ronsard, s'emparant d'une inspiration d'Anacréon, compose une longue élégie pour dicter au peintre Janet les traits dont celui-ci peindra Cassandre :

> Pein-moy, Janet, pein-moy, je te supplie,
> Sur ce tableau, les beautez de m'amie
> De la façon que je te les diray.
>
> *Am*, I, *Élégie à Janet.*

Il lui donnera d'abord des cheveux « ondelés, noués, retors, recrêpés, annelés », parfumés comme des fleurettes ; le front sera net, uni et calme, le sourcil, voûté comme l'arc d'Amour ; quant aux yeux, ils tiendront l'un de Mars, l'autre de Vénus, ou bien l'un d'Ariane, l'autre de Pénélope ; l'oreille sera rondelette, petite, « entre blanche et vermeille », le nez, grêle, long, aquilin ; la belle joue devra être du même teint qu'une rose qui nage sur du lait, et porter une fossette, qui est la cachette d'Amour ; la bouche sera celle d'une Charite, entourée de ris, d'attraits, de jeux, avec haleine « ambrosienne » et double rang de perlettes choisies ; la lèvre appétissante aura le teint de la rose ou du corail ; le menton sera « fosselu », le cou long, grêle, charnu, plus blanc que du lait caillé ; les bras seront ceux de Junon, les doigts de Minerve, la main de l'Aurore. Arrivé à ce point du

portrait, le poète semble hésiter, avouant qu'il connaît moins le reste des beautés de sa dame et qu'il n'a jamais eu la faveur de les contempler. Mais cela n'est pas fait pour l'arrêter, et il donnera au peintre des indications conjecturales et néanmoins minutieuses. Il descendra donc sans hésitation du sein

Net, blanc, poly, large, profond et plein

jusqu'aux genoux

Douilletz, charnus, ronds, délicas et mous,

pour terminer par

Les piez étrois et les talons petis.

Là dessus, il ne lui restera qu'à pousser un cri de joie et d'admiration devant le portrait achevé, vivant et parlant :

Lève tes mains, ha, mon Dieu, je la voy!
Bien peu s'en faut qu'elle ne parle à moy.

Ronsard n'est suivi dans ses peintures hardies que par de fidèles disciples. Belleau fait exécuter par un peintre le portrait en pied de sa maîtresse, en suivant les indications, le dessein et le procédé de Ronsard, et ne peut que répéter les traits employés par le maître [1]. Mais tous sont moins réservés que Pétrarque. Pontus de Thyard est presque aussi indiscret que son chef de file; il chante sur le luth la beauté de sa dame, et après les banalités inévitables sur les parties du visage, il s'extasie sur l'albâtre du col et sur la voie lactée qui sépare le pôle droit et le pôle gauche [2].

Si les portraits des amantes sont parfaitement semblables l'un à l'autre au point de vue physique, ils sont presque insignifiants au point de vue moral. La situation des poètes auprès de leurs dames était assez indécise, les relations assez froides, les rapprochements assez problématiques, pour qu'on s'explique la faiblesse de la peinture des âmes. Les amants étaient peut-être disposés à la passion vraie, ardente, exigeante ; mais la froideur des amantes dut singulièrement amortir en eux les élans du

1. *Bergerie*, III, p. 112
2. Entendez les seins. *Vers lyriques*, p. 123.

cœur. Il n'y a pas eu de réciprocité dans les inclinations et les émotions. Qu'est-ce que Pétrarque a obtenu pendant plus de vingt ans de liaison, pendant lesquels il composa plus de deux cents sonnets ? Les plus grandes faveurs de Laure consistaient en un regard moins sévère, un mot d'amitié ou de pitié jeté en passant sur le poète, une apparence d'attendrissement quand il la quittait : une rencontre imprévue dans la rue ou dans la campagne, une réunion dans un jardin où ils reçoivent chacun une rose, voilà quelques-uns des incidents ordinaires et marquants de cette fameuse intrigue. Rien de plus chaste et de plus calme ; mais, dans des conditions pareilles, il faut se garder de l'amour, et se borner à l'amitié plus ou moins forte et vive. En présence d'une femme comme Laure et ses semblables, il semble déjà difficile qu'un homme connaisse les vrais orages de la passion et éprouve les secousses et les déchirements du cœur, qui seuls seraient intéressants à peindre. Il est du moins certain que les poètes placés dans une telle situation ne pourront guère nous faire pénétrer dans l'âme de leurs maîtresses ; quel que soit leur talent, ils sont donc exposés à nous donner sous ce rapport des peintures vagues, imaginaires, toutes de convention.

En effet, Pétrarque lui-même paraît embarrassé, quand il veut tracer le portrait moral de Laure ; l'impression qui nous reste d'elle est celle d'une statue égyptienne, froide, droite, immobile. Cette âme était essentiellement calme et nullement agissante ; or, c'est l'action, c'est la vie qui nous intéresse avant tout. Laure pouvait être très remarquable comme femme d'intérieur, comme épouse fidèle et mère féconde ; mais comme amante, elle était un médiocre sujet d'étude et d'inspiration. C'est donc par des traits généraux que le poète peindra son esprit et son cœur. Laure réunit avec la noblesse du sang une vie humble et calme, avec une haute intelligence un cœur pur, les fruits de la vieillesse avec les fleurs de la jeunesse :

In nobil sangue vita umile e queta,
Ed in alto intelletto un puro core,
Frutto senile in sul giovenil fiore [1].
I, 169.

1. Cf. I, *Sonnets*, 159.

Le poète vante encore l'honnêteté, sans laquelle il n'admet pas la beauté. « Laure [1] est une vraie femme, qui ne se soucie pas d'autre chose que de l'honneur et de la chasteté » :

Vera donna, ed a cui di nulla cale
Se non d'onor.....................

I, 205.

C'est cette froide honnêteté qui la porte à éviter les atteintes de l'amour en se voilant le visage devant l'amant, et qui éteint les traits dorés et enflammés de la passion :

Già in fredda onestate erano estinti
I dorati suoi strali accesi in fiamma.

Tr. de la Charité.

Elle n'a pas seulement de la froideur; elle mérite encore le reproche de cruauté ; elle a un cœur dur et sauvage, des dispositions cruelles sous une apparence douce, humble, angélique :

Aspro cor e selvaggio e cruda voglia
In dolce, umile, angelica figura.

I, 206.

C'est une bête féroce, à la fois belle et apprivoisée :

Torni la fera bella e mansueta.

I, *Canz.*, XI.

Il se tourmente donc inutilement pour faire passer, avec ses rimes ardentes, un souffle de flamme dans ce cœur dur, et glacé au milieu de l'été,

Al duro cor ch'a mezza state gela.

I, 162.

Pétrarque arrive vite au terme de sa peinture, parce qu'il n'a pu pénétrer dans l'âme de Laure, la faire vibrer par ses accents passionnés et la voir à son tour agitée et bouleversée par l'amour : l'attitude de son amante est restée fixe ; une fois que le peintre l'a saisie et arrêtée, il ne peut plus espérer la présenter sous des aspects variés et plus mouvementés.

1. I *Sonnets*, 204.

Nos poètes français ont encore moins de ressources pour nous faire connaître l'âme de leurs maîtresses ; l'agitation des passions est très douteuse dans le cœur de ces dames, et médiocre dans celui des amants eux-mêmes. Alors c'est l'imagination, c'est la mémoire qui fourniront les développements ; ils n'auront qu'à se souvenir de Pétrarque pour ne pas rester court sur ce point. En effet, les uns s'inspirent seulement du modèle italien, les autres le suivent pas à pas, tous portent la livrée du maître. Ils célèbrent méthodiquement l'esprit, la vertu et la cruauté de leurs dames. Si Ronsard est épris de Cassandre, il n'a pas été séduit par ses grâces physiques, mais bien par les agréments de son esprit :

Seul son esprit, où tout le ciel abonde,
Seule sa douce et sa grave faconde
M'ont fait mourir pour sa perfection.
Am., I, 49.

Comme Laure, la maîtresse de notre poète, Cassandre ou une autre, n'est amoureuse que d'honneur et de vertu, et se montre à son égard

Fière, dure, rebelle, et nonchalant d'aimer.
Am., II, 38.

Elle passera enfin par tous les degrés indiqués par Pétrarque, et finalement nous sera donnée comme une bête féroce :

Mais vous, trop plus qu'une tigresse fière,
Las ! de mon cœur vous estes la meurtrière.
Am., I, 245.

Baïf n'est pas plus heureux auprès de sa bien-aimée, car elle se défend énergiquement en se fiant « au bouclier de sa chasteté » :

Ceste fière ennemie et d'Amour et la mienne
Sans trêve nous guerroie : Amour en vain l'assaut.
Fr., I, p. 126.

C'est que sa dame est une créature extraordinaire : la « Nature desseignant une rare facture » forma un projet merveilleux d'un

riche diamant ; puis elle lui donna la vie et les sens, des oreilles pour entendre, des yeux pour voir...

> Le cœur en sa durté demeura diamant.
> *Am. div.*, I, p. 298.

Ces peintures de l'âme d'une amante sont résumées par le moins dissimulé des Pétrarquistes, Desportes, qui réunit l'imitation de ses prédécesseurs français à celle du *Canzoniere* :

> Cette belle ennemie et d'amour et de moy
> A pour soldats choisis et pour riche équipage
> L'honneur, la chasteté, la constance et la foy :
> La vertu toute vive est peinte en son visage.
> *Cl.*, 18.

Le souvenir de Baïf est frappant ; voici du Pétrarque tout pur, où l'on reconnaîtra une traduction :

> Apre et sauvage cœur, trop fière volonté
> Dessous une douce, humble, angélique figure.
> *Hip.*, 56.

Il est clair que notre poète ne copie pas ses portraits sur nature ; il se souvient des modèles qu'il a pratiqués, et il se livre à des exercices ingénieux de versification sur un thème à la mode. Les imitateurs du XVIe siècle ne semblent pas faire autre chose que suivre le courant qui entraîne les esprits vers l'Italie ; c'est pourquoi ils pillent Pétrarque pour peindre leurs dames. Celles-ci n'étaient peut-être pas pour eux des conceptions purement imaginaires ; mais l'amour, au moins tel qu'ils voulaient le chanter, était une fiction du moyen âge, et non une réalité vivante de l'époque. Ces considérations nous expliquent pourquoi ces peintures de la beauté physique et morale sont vagues et monotones. Il est établi par la théorie de l'amour, tel que l'avait conçu Pétrarque, que l'amante doit être aussi insensible que belle et vertueuse.

Elle devait encore avoir conscience de sa beauté ; c'est pourquoi elle n'était pas exempte d'une certaine coquetterie et d'une pointe d'égoïsme ; si elle se montrait indifférente aux souffrances d'un adorateur, c'est qu'elle se plaisait trop à elle-même.

Pétrarque ne peut que se plaindre de celle qui naquit pour le faire mourir, parce qu'elle plut trop au poète et à elle-même :

.....sol per farmi morir nacque,
Perchè a me troppo ed a se stessa piacque.

I, *Canz.*, XVII.

Il accuse le miroir de Laure, qui, lui représentant ses beaux yeux honorés de l'amour et du ciel, lui inspire de l'orgueil et cause l'exil de l'amant :

Il mio avversario, in cui veder solete
Gli occhi vostri, ch'amore e' l ciel onora,
Con le non sue bellezze v'innamora.

I, 30.

Il y a bien de la délicatesse à s'emporter ainsi contre les miroirs pour ne pas atteindre directement Laure ; mais l'attaque porte sur la coquetterie même de son amante ; s'il est malheureux, il accuse surtout « les miroirs homicides qu'elle a fatigués de sa coquette vanité... Ceux-ci furent fabriqués sur les eaux des abîmes infernaux et baignés dans le fleuve de l'éternel oubli » :

Ma più n'incolpo i micidiali specchi
Che'n vagheggiar voi stessa avete stanchi...
Questi fur fabbricati sopra l'acque
D'abisso, e tinti nell' eterno oblio.

I, 31.

Il n'y a ici qu'une inspiration fugitive ; mais elle était assez piquante pour attirer l'attention et suggérer l'imitation. Ronsard ne la laisse pas échapper ; il compare les yeux de sa dame à une glace où elle allait se mirer et qu'il estime heureuse de contempler ce beau visage ; il craint toutefois qu'elle ne soit consumée par un regard, comme il l'a été lui-même :

Je parangonne à vos yeux ce cristal
Qui va mirer le meurtrier de mon âme...
Heureux miroer, tout ainsi que mon mal
Vient de trop voir la beauté qui m'enflame,
Comme je fay, de trop mirer ma dame
Tu languiras d'écoulement égal.

Am. I, 76.

C'est non pas la pensée de Pétrarque, mais une inspiration suggérée par l'idée de miroir, moins le goût, l'harmonie et l'émotion dans le développement. En voulant éviter une imitation trop étroite, le poète tombe dans ses défauts favoris, la fadeur, la pointe, l'hyperbole excentrique, le cliquetis des mots :

Et toutefois envieux je t'admire
D'aller mirer le miroer où se mire
Tout l'univers en ses yeux remiré.
Ibid.

Ce détail était d'ailleurs trop particulier pour solliciter l'imitation de la foule des Pétrarquistes ; ils ont donc jugé à propos de le négliger, et nous n'aurions garde de les en blâmer ; nous n'avons que trop souvent l'occasion de signaler leur mauvais goût.

V

Timidité et indignité de l'amant.

Au surplus, nos amoureux, si on les croyait, ne désireraient pas ardemment se rapprocher de ces beautés qui les étonnent et dont la contemplation peut étourdir et égarer l'esprit. Conformément aux théories de la chevalerie, ils se reconnaissent indignes de l'amour de leurs dames, qui leur sont bien supérieures par l'essence de leur nature surhumaine et vraiment divine. L'amant ne pense donc qu'en tremblant à sa fière maîtresse, dont la présence lui causerait des ravissements trop violents ; la contemplation silencieuse suffit pour lui procurer, dans cette vie courte et fragile, une félicité pareille à celle des âmes bienheureuses, qui voient Dieu face à face dans l'éternité :

Siccome eterna vita è veder Dio,
Così me, donna, il voi veder felice
Fà in questo breve e frale viver mio.
I, 339.

Pétrarque considère donc la timidité de l'amant comme une haute marque de respect à l'égard de l'objet aimé. Il résiste autant qu'il peut à l'impulsion de la passion, qui l'entraîne à rechercher sa présence; il est honteux et hésitant, lorsque l'amour le pousse à revoir les yeux charmants dont il tâche de se garder, pour ne pas leur être à charge :

Ei mi condusse vergognoso e tardo
A riveder l'occhi leggiadri, ond'io
Per non esser lor grave, assai mi guardo.
I, 9.

Quand il aperçoit Laure, il reste tout étourdi, et si elle est à côté de lui, il ne peut supporter l'éclat de son regard : « la femme qui agite diversement mon cœur selon l'air de son visage m'apparut à l'endroit où je me tenais assis tout seul, occupé de pensées amoureuses; et moi, pour lui rendre hommage, je me levai avec un front respectueux et à demi mort » :

La donna che 'l mio cor nel viso porta,
Là dove sol frà bei pensier d'amor
Sedea, m'apparve; ed io per farle onore
Mossi con fronte reverente e smorta.
I, 75.

Il suffit que Laure paraisse ennuyée de l'intention audacieuse du poète, qui voudrait manifester sa passion, pour que son amour épouvanté se réfugie au fond de son cœur, abandonne son dessein, et pleure et tremble :

Onde Amor paventoso fugge al core,
Lassando ogni sua impresa, e pinage e trema.
I, 91.

Il lui faut alors résister énergiquement à l'émotion qui le secoue et risque de le faire tomber en défaillance; c'est encore le respect qui le soutient : « Quand, sous les rayons ardents de vos regards, je fonds comme de la neige, peut-être votre gracieux dédain est-il offensé par mon indignité. Oh! si cette crainte ne tempérait le feu qui m'embrase, quel bonheur de tomber éva-

noui ! Il m'est plus doux de mourir en leur présence que d'être privé d'eux » :

> Quando agli ardenti rai neve divegno
> Vostro gentile sdegno
> Forse ch'allor mia indegnitate offende.
> O se questa temenza
> Non temprasse l'arsura che m'incende,
> Beato venir men ! che' n lor presenza
> N'è più caro morir ch'l viver senza.
>
> I, *Canz.*, VI.

Cette solution serait commode, en ce sens qu'elle le dispenserait de s'expliquer ; car il n'ose pas manifester son amour par la parole : dès qu'il est en présence de Laure, la joie troublante qu'il ressent se met sottement en travers de sa langue et il n'a plus l'audace de faire connaître ouvertement la place que sa dame tient dans son cœur :

> Ma' l soverchio piacer che s'attraversa
> Alla mia lingua, qual dentro ella siede,
> Di mostrarla in palese ardir non ave.
>
> I, 93.

Il borne donc son ambition à demander qu'il lui soit permis de se consumer de désirs, et que Laure ne soit pas fâchée des soupirs qu'il pousse à son adresse [1]. Ses aspirations sont bien modestes, et nous avons le droit de soupçonner qu'il a d'autres visées. Mais nous sommes obligés de le croire, lorsqu'il se déclare si peureux et si lâche devant la perspective d'une déclaration : « c'est pourquoi moi je ne pus jamais prononcer un mot, qui fût entendu d'un autre que de moi ; c'est ainsi que l'Amour m'a fait tremblant et mou » :

> Ond'io non pote'mai formar parola
> Ch'altro che da me stesso fosse intesa.
> Così m'ha fatto Amor tremente e fioco.
>
> I, 188.

C'est aussi la violence de la passion qui enchaîne sa langue et

1. I, *Sonnets*, 110.

étourdit son esprit : car celui qui peut dire comment il brûle, ressent une faible flamme.

> Chi può dir com'egli arde, è'n picciol foco.
>
> *Ibid.*

Il ne peut donc que s'emporter contre sa propre nature, qui le rend inhabile à s'expliquer devant sa dame. Il adresse d'ingénieuses récriminations à cette langue rebelle : « Lorsque ton assistance me serait surtout nécessaire pour demander grâce, alors tu restes de plus en plus froide » :

> Che quando più ' l tuo aiuto mi bisogna
> Per dimandar mercede, allor ti stai
> Sempre più fredda.........
>
> I, 34.

Ah ! si les entraves qui enveloppent sa langue, quand ses yeux sont éblouis du rayonnement surhumain de Laure, venaient à tomber, il se flatterait de trouver alors des propos nouveaux, qui arracheraient des larmes à quiconque les entendrait :

> Solamente quel nodo
> Ch'amor circonda alla mia lingua, quando
> L'umana vista il troppo lume avanza,
> Fosse disciolto : i'prenderei baldanza
> Di dir parole in quel punto si nove
> Che farian lagrimar chi le' ntendesse.
>
> I, *Canz.*, VIII.

Pétrarque, nature sensible, enthousiaste et un peu nerveuse, paraît en effet avoir éprouvé des émotions trop troublantes à la vue de Laure ; sa timidité naturelle, jointe aux idées chevaleresques de l'époque sur la vénération silencieuse due à l'objet aimé, à moins que celui-ci n'encourage l'amant, nous explique suffisamment ses hésitations douloureuses ou maniérées. Nos poètes du XVIe siècle n'avaient pas les mêmes raisons pour simuler l'épouvante en présence de leurs dames ; ils étaient trop matériels dans leur passion, pour se contenter de soupirer dans l'ombre, en attendant patiemment que l'amante sollicitât leurs déclarations et encourageât leurs entreprises. Ils pouvaient bien affecter poétiquement un amour tout platonique, mais dont le

caractère et le but réels ne trompaient personne, malgré des apparences décentes ; à la cour des Valois, on n'aurait pas compris cet égarement de l'amant qui, à la vue de l'objet, est démonté et ne trouve pas un mot à dire ; depuis la Renaissance au moins, une pareille timidité n'est guère française. Nos poètes ne suivent donc pas fidèlement l'exemple de Pétrarque et n'imitent pas avec acharnement les inspirations de ce genre. Ronsard, le plus indépendant et le plus original de ses contemporains, ne sait pas affecter cet effroi de l'amant en présence de sa dame. Ses disciples, ne pouvant guère que développer en rhétoriciens les conceptions des maîtres ou glaner les épis que ceux-ci ont laissé échapper, se travaillent pour recueillir les miettes qui leur ont été abandonnées. Surtout si une idée porte quelque trace de mauvais goût, on peut être sûr qu'ils s'en empareront de préférence ; car on n'imite pas la vérité et le sentiment ; on les reconnaît par la vigueur naturelle du génie et on les exprime par un mouvement spontané. Les défauts au contraire tirent fortement l'œil et offrent des séductions à la facilité des imitateurs. Ainsi Du Bellay se déclare capable d'exprimer sa passion, mais seulement quand il est éloigné de sa dame ; en sa présence, il ne trouve plus son aisance de langage :

> Ce que je sen, la langue ne refuse
> Vous découvrir, quand suis de vous absent ;
> Mais tout soudain que près de moy vous sent,
> Elle devient et muette et confuse.
>
> *Ol.*, 28.

Baïf affecte la même timidité devant Francine ; il ne peut que soupirer et sangloter ; mais sa langue est inerte, comme il le déclare prosaïquement :

> Quand je suis devant toi, je ne te puis rien dire.
>
> *Fr.*, I, p. 104.

Il voudrait bien lui conter la peine qui le consume ; mais ses yeux sont envieux de sa langue, et *ravis* de la contempler, lui *ravissent* les sens et la parole [1]. Belleau exagère encore cette dis-

1. *Francine*, II, p. 157.

position de l'amant épouvanté qui n'ose pas parler; il a peur même de prendre la liberté de soupirer :

Hé ! que ne suis-je ou dessus Erymanthe
Ou sur Rhodope un terme rendurci...
Je ne craindroy la cruauté de celle
Qui tient mon cœur esclave tellement
Qu'il n'ose pas dérober seulement
La liberté de soupirer près d'elle.

Bergerie, I, p. 121.

Desportes, le plus fidèle des Pétrarquistes, est celui qui se montre ici le plus acharné dans l'imitation. Si sa maîtresse en manifeste le désir, il s'éloigne avec soumission de ses yeux, et ce qui le tourmente le plus, c'est qu'il faut qu'il se taise [1].

Car je garde en ceci le respect et la crainte
Dont on doit honorer une divinité.

Hip., p. 123.

Au reste, dès qu'il s'approche de sa dame, il n'est plus maître de lui-même; son cœur « se gèle et devient roche » ; il perd voix et haleine [2]. Il ne lui reste qu'à accabler d'invectives sa langue, qui l'abandonne au moment décisif :

Langue muette à mon secours tardive...
Propos brûlans, voix dolente et plaintive,
Vostre faveur à ce coup m'a déçu...
Je deviens sourd, sans pouls et sans haleine...
Le cœur me cheut, tout mon sang se perdit.

Hipp., s. 83.

Les souvenirs de Pétrarque sont frappants ; nos poètes changent bien quelques détails, ajoutent des nuances, introduisent quelques développements ; mais pour échapper à la traduction ou à l'imitation trop étroite, ils n'aboutissent qu'à l'exagération et au mauvais goût.

1. *Diane*, I, 66. *Complainte*, p. 43.
2. *Hippolyte*, p. 150.

VI

Eternité de la passion. — Mort, deuil et lamentations.

Cette beauté si longuement chantée par les poètes semble ne pas connaître l'outrage des années, et mérite les hommages de l'amant jusqu'au dernier moment. Pétrarque, en effet, nous laisse à peine entrevoir que le temps accomplit son œuvre destructrice sur les fragiles beautés de sa dame, et encore moins que les multiples labeurs de la maternité ont pu altérer les splendeurs physiques de la beauté de Laure. On dirait qu'il la voit toujours telle qu'elle était au début de sa passion, au commencement d'avril 1327; l'image primitive qui se grava d'abord dans son cœur conserve sa fraîcheur inaltérable; c'est elle qu'il continue à contempler et à célébrer jusqu'au dernier jour; c'est elle qui entretient sa flamme inextinguible et qui soutient son enthousiasme lyrique. La mort seule peut mettre un terme à cette passion absorbante, qui avait envahi sans retour l'âme du poète. On peut dire que Pétrarque n'a jamais éprouvé une défaillance et que, s'il a souffert de la froideur vertueuse de Laure, il n'a jamais songé à chercher un autre objet de ses chants, un autre principe d'inspiration élégiaque. La situation de sa dame, épouse féconde sinon heureuse auprès de son mari, n'était pas faite pour ébranler la fidélité de cet amant idéal. Si un autre avait la pleine possession des charmes de sa maîtresse, il suffisait au poète de penser qu'il avait une place choisie dans le cœur de la bien-aimée. Il n'en fallait pas davantage à Pétrarque pour garder à son idole un culte toujours pur et une passion immuablement ardente, jusqu'à ce que la mort vint violemment briser l'indestructible lien.

Cette dévotion chevaleresque n'entrait pas dans les goûts et les idées du XVIe siècle. Nos poètes voulaient bien choisir une dame de leurs pensées, qui fût l'objet de leurs chants et le principe de leur inspiration; mais l'époque n'était pas favorable aux amours platoniques de toute une vie. Plus matériels que Pétrarque et moins chimériques dans leur passion, ils craindraient de tomber

dans le ridicule ou dans le mépris, s'ils s'obstinaient à prolonger sans mesure leurs adorations. Lorsque la dame qu'ils ont choisie pour être le but sensible, et comme le centre visible de leurs inspirations amoureuses, n'est pas d'humeur à contenter leur désir, ils changent d'objet et remplacent un nom par un autre. Peut-être même n'ont-ils pas, en général, espéré qu'ils obtiendraient jamais les faveurs de leurs maîtresses. La dame dont tel nom évoquait devant eux l'image n'était qu'une représentation matérielle de la femme aimée qu'il s'agissait de célébrer idéalement, et dont la vision concrète devait leur permettre de faire éclater leur talent particulier sur la lyre de Pétrarque. De parti pris, ils voulurent imiter le poète italien ; dès lors, il leur fallait nécessairement choisir comme objet de leurs rêveries une dame qu'ils feignaient d'adorer, pour ressentir quelques-unes des émotions causées par la passion et destinées à fournir des sujets de sonnets. Quand le cycle de ces états moraux, dont ils devaient s'inspirer dans leurs poésies, était à peu près parcouru, ils recommençaient les mêmes errements en changeant le nom de leur dame, ou, si l'on veut, en évoquant par une désignation nouvelle l'image d'une autre femme de la cour ou de la ville. Il est du moins certain qu'en général ils n'attendirent pas que la mort vînt les délivrer de leur passion; ordinairement, après quelques années de loyaux services, ils trouvent une bonne occasion pour changer l'adresse de leurs vœux. Ainsi Ronsard s'éloigne de Cassandre, après l'avoir célébrée et adorée pendant dix ans, parce qu'elle n'a pas payé de retour ses hommages passionnés. Il passe donc à Marie, qu'il n'entend pas servir sans espoir; car il la quittera de même pour porter ses adorations à celle qui les reconnaîtra par de précieuses faveurs, à Sinope, à Astrée, à Hélène. Ronsard ne s'en cache pas :

Mais voyant que toujours elle marchait plus fière,
Je desliay du tout mon amitié première
Pour en aimer une autre en ce pays d'Anjou,
Où maintenant Amour me détient sous le jou :
Laquelle tout soudain je quitteray, si elle
M'est, comme fut Cassandre, orgueilleuse et rebelle,

Pour en chercher une autre, afin de voir un jour
De pareille amitié récompenser m'amour,
Sentant l'affection d'un autre dans moy-mesme :
Car un homme est bien sot d'aimer, si on ne l'aime,
Am., II, Épitre 1.

De même, Baïf passe de Méline à Francine, qu'il prétend cependant ne pas adorer gratuitement ; si elle veut enflammer tous venants sans être enflammée, il menacera de rompre sans espoir de raccommodement :

Traîtresse, qu'avec toi la paix encore je fisse !
Fr., II, p. 172.

Jamyn a célébré successivement diverses maîtresses ingrates et n'a pas attendu leur mort pour se débarrasser d'une passion infructueuse : la flamme qui brûlait dans son cœur est morte ; quelle que soit sa tristesse, il en est quitte pour quelques sarcasmes à l'adresse de sa traîtresse, et par une rupture en régle :

O féminin cerveau, double, fin et léger,
Forgeron de malice, artisan de mensonge...
J'ai publié ton nom par les peuples françois...
Je ne veux plus servir celle qui n'en fait conte ;
Je veux d'un autre feu derechef m'allumer.
V. *Stances*, p. 219.

On sourit de ces emportements, passagers comme la passion que nos poètes célèbrent ; c'est une attitude finale qu'il s'agit de prendre pour faire une sortie digne, théâtrale ou simplement spirituelle. En réalité, on croit les voir relevant fièrement la tête, dessinant un geste d'indifférence, et la main gauche sur le côté, pareils aux mignons décrits par Régnier,

Se carrer sur un pied, faire arser leur épée,
Sat., VIII.

et pirouetter le nez au vent, en quête d'une beauté nouvelle, qui servira de prétexte à leurs chants. Ils pourraient tous répéter ce que Desportes dit à l'une de ses amantes successives :

Les sanglots continus, l'ardeur, l'impatience...
Vos injustes courroux, votre méconnaissance...

M'ont si bien garanti des martyres passez,
Qu'à peine il me souvient de vous avoir aimée.
Hip., 68.

Cette désinvolture à se consoler d'un échec porte bien la marque du temps et de notre race, « volage en vers comme en amour [1] », dirait La Fontaine, le plus gaulois et le plus sincère de nos poètes.

Cependant les liaisons de nos amants du XVI[e] siècle ont été quelquefois brisées par la mort, et alors nous retrouvons dans leurs plaintes l'imitation italienne. Mais quelle différence avec les longs sanglots de Pétrarque ! Celui-ci a bien plus de variété et d'émotion dans ses cris de douleur ; mais ce ne sont pas ses accents les plus touchants qui inspirent ses imitateurs ; ils se contentent de lui emprunter ses plaintes affectées et ses attitudes maniérées. Pétrarque répand des larmes sincères et compose souvent des sonnets qui nous remuent profondément par le pathétique : « Là où je m'en allais en composant sur toi des chants pendant de longues années, maintenant, comme tu vois, je m'en vais en pleurant sur toi, que dis-je en pleurant sur toi ? non, mais sur mes malheurs » :

Là' ve cantando andai di te molti anni,
Or, come vedi, vo di te piangendo,
Di te piangendo, no, ma dei miei danni.
II, 14.

Ce sont là les mouvements de la nature, qui ne s'imitent pas. Mais quand le poète gémit sur sa perte, il aboutit souvent à l'exagération, qui frappe l'esprit et se prête à l'amplification. Avec Laure, ce n'est pas une femme ordinaire qui a succombé, c'est le principe de toute perfection : « la vertu est morte avec la courtoisie : désormais qu'arrivera-t-il de nous ? Qui verra jamais dans une femme des manières parfaites ? Qui entendra le langage plein de savoir, et le chant d'un agrément angélique » ?

Virtù morta è, bellezza e cortesia ;
........Omai di noi che fia ?

1. Discours en vers, 1684.

Chi vedrà mai in donna atto perfetto?
Chi udirà il parlar di saper pieno,
E'l canto pien d'angelico diletto?
Tr. de la Mort, I.

La mort de Laure a été une perte générale et commune ; la terre a été privée, et le ciel enrichi d'un trésor unique : « ô Mort, tu as appauvri le royaume d'Amour ; maintenant tu as éteint le rayon et la fleur de toute beauté ; tu as dépouillé notre vie de tout ornement et de son suprême honneur... Le ciel se réjouit et se glorifie de son éclat, comme d'un plus beau soleil » :

..... Morte, hai 'l regno d'Amore
Impoverito; or di bellezza il fiore
E' l lume hai spento, spogliata nostra vita
D'ogni ornamento e del sovran suo onore.
.....Il cielo di sua chiaritate,
Quasi d'un più bel sol, s'allegra e gloria.
II, 54.

En un mot, tout est perdu avec Laure, et en nous l'enlevant, la mort nous a ravi tout avantage :

Tutto fù in lei di che noi Morte ha privi.
II, 88.

La gravité de ce désastre est résumée dans le sonnet qui ouvre la seconde partie du *Canzoniere* : il y a là des cris répétés et des gémissements saccadés qui n'échapperont pas à l'imitation malgré leur émotion et leur sincérité : « Je pleure, hélas ! le beau visage, hélas ! le doux regard, hélas ! la gracieuse et fière démarche, hélas ! le langage qui rendait humble tout caractère rude et farouche, soulevait tout homme bas, et je pleure hélas ! le doux sourire... »

Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo,
Oimè il leggiadro portamento altero,
Oimè il parlar, ch'ogni aspro ingegno e fero
Faceva umile ed ogni uom vil, gagliardo,
Ed oimè il dolce riso............
II, 1.

Ronsard a vu mourir Marie ; mais sa douleur n'a pas les accents

brisés et émouvants par lesquels Pétrarque ébranle nos cœurs. Il rencontre cependant la note gracieuse pour déplorer cette perte, et nous ne résistons pas au plaisir de citer ce joli passage : Marie s'est éteinte dans son printemps,

Comme on voit sur la branche au mois de May la rose
En sa belle jeunesse, en sa première fleur,
Rendre le ciel jaloux de sa vive couleur,
Quand l'Aube de ses pleurs au poinct du jour l'arrose :
La Grâce dans sa feuille et l'Amour se repose,
Embasmant les jardins et les arbres d'odeurs ;
Mais battue ou de pluye ou d'excessive ardeur
Languissante elle meurt feuille à feuille déclose.

Am., II, II, 4.

Mais cet éclair d'émotion s'est éteint rapidement, et notre poète, qui n'est pas capable de porter un deuil prolongé, ne sait que répéter après le maître italien :

Hélas ! où est ce doux parler,
Ce voir, cet ouyr, cet aller,
Ce ris qui me faisait apprendre
Que c'est qu'aimer ?

Am., II, II, *Stances*, 2.

Jamyn, déplorant la mort d'une amante, exalte la gravité de cette perte, qu'un souvenir de Pétrarque lui permet de faire sentir :

Amour se lamentoit et sa mère éplorée
Déchirant ses cheveux ses plaintes redoubloit,
Quand la perfection que ma dame assembloit
S'envola dans le ciel pour y estre adorée.

II, *Oriane*, p. 115.

Bref, ce fut un deuil général pour la beauté, les trois Grâces, l'honneur, la vertu, la nature entière. Cette idée se prête facilement à l'amplification ; aussi la retrouvons-nous bariolée de variations fades et recherchées dans Desportes. Ce disciple attardé de Ronsard n'est nullement plus retenu [1] que son maître

1. Boileau, *Art poét.*, I, 130.

dans l'imitation ; s'il n'a pas la grandeur et le faste, pédantesque ou non, du chef de la Pléiade, il n'a pas non plus l'élan de la pensée et l'originalité de l'expression ; il reste plus souvent dans les infimes régions du plagiat. On reconnaîtra sans peine l'origine de l'inspiration dans les épitaphes qu'il composa sur la mort de Diane : les dieux ont été jaloux de cette beauté rayonnante, et Phébus, voyant sa gloire abaissée devant la splendeur de ce nouveau soleil, appelle la mort à son secours :

> Ainsi le pauvre Amour gémit, soupire et pleure...
> Ayant perdu les yeux où il fit sa demeure.
>
> *Epit.*, 2.

C'est l'idée indiquée par Pétrarque, que la mort de sa dame était une perte pour la nature entière et la ruine de toute perfection ; nous n'avons là que le début du développement ; la suite ne peut se faire attendre, et cette fois le rapprochement s'imposera à l'esprit avec tel passage italien que nous avons cité plus haut :

> Vante-toi, maintenant, outrageuse déesse,
> D'avoir fait tout l'effort de ta plus grand'rigueur,
> Privant Amour de traits, d'allégresse mon cœur,
> La terre d'ornement, de gloire et de richesse...
> Morte gist la beauté, la grâce et la jeunesse...
> Le monde en la perdant sans lustre est demeuré.
>
> *Epit.* 6.

Ainsi la passion a pris fin ; l'amant est délivré de la morsure du désir, et si une rupture ne s'est pas produite à temps, la mort est venue briser les liens des âmes constantes. Tout est fini dès lors pour nos galants du XVIe siècle ; ils ne gardent pas longtemps la religion du souvenir ; d'autres amours les attendent qui consoleront leurs cœurs volages et leur feront secouer le fardeau imaginaire de leur deuil affecté. Ronsard ne s'attarde pas à semer les fleurs de sa poésie sur le tombeau de sa dame ; quand il aura pleuré sa mort pendant un mois peut-être, ou huit jours, ce sera un long deuil pour un poète de cour.

Pétrarque a ici un avantage incomparable ; il a composé presque autant de sonnets sur la mort que sur la vie de Laure.

On peut même trouver que la seconde partie du *Canzoniere* est plus parfaite que la première. Le poète a été frappé au cœur par le trépas inopiné de sa dame, et la secousse intérieure a fait vibrer naturellement l'instrument qu'il maniait déjà si bien. Maintenant il chante parce qu'il est ému ; la cantilène mélancolique, qui s'ébauche d'abord en plaintes entrecoupées dans son cœur, se balance, se rythme et s'achève en sonnets ou canzoni, quand le trouble de l'âme s'est un peu apaisé et permet à l'imagination de tourner en chants épurés les mouvements tumultueux de la douleur. Il n'a plus la préoccupation de frapper vivement l'esprit de sa maîtresse par des peintures même exagérées de son amour, par le raffinement des pensées, par la rareté du sentiment ou par l'éclat du style. Aussi la vérité et le naturel sont-ils ici plus frappants ; les défauts ordinaires de Pétrarque s'y retrouvent encore plus souvent qu'on ne voudrait ; mais ils sont peut-être atténués, et certainement plus rares. En revanche, les beautés de premier ordre éclatent plus fréquemment dans la peinture rétrospective de la beauté de Laure et dans la description de la nature, qu'il associe à sa douleur. Mais les chants de deuil, que lui arrache pendant le reste de sa vie le souvenir toujours vivant de la bien-aimée, n'ont guère trouvé d'imitateurs. A peine chez ceux-ci peut-on saisir accidentellement une intention, une impression fugitive plutôt qu'une copie. Il en aurait été autrement, si nos poètes avaient conservé religieusement le souvenir de l'unique et éternelle amante et s'ils avaient, pendant plus de vingt ans, pleuré la perte inoubliable. Dans l'espèce, ils n'ont emprunté que de vagues idées, des impressions rapides, des esquisses indécises, aux chants de douleur de Pétrarque. Peut-on voir une réminiscence lointaine dans ce passage de Desportes ?

Puis-je bien tant souffrir mon âme estre captive ?...
J'ay vu sécher mes fleurs en leur prime saison...
Ma nef faire naufrage étant près de la rive.
O mort, mon seul recours, qui t'éloignes de moy,
Ne m'espargne donc plus, et me mets de ton nombre.

Epitaphes, 9.

Pétrarque avait indiqué les mêmes sentiments par une image analogue : « Amour, tu sens, et je m'en afflige avec toi, combien la perte est rude et grave. Nous avons brisé notre navire. Ce qu'Amour dit avec moi m'empêche seul de trancher le lien de ma vie » :

Amor, tu' l senti, ond'io teco mi doglio
Quant'è'l danno aspro e grave...
Avem rotto la nave...
Quel ch'Amor meco parla
Sol mi riten ch'io non recida il nodo.

II, *Canz.*, I.

Cette chanson était assurément gravée dans la mémoire de Desportes; car on croit en retrouver encore d'autres réminiscences fugitives dans une complainte sur Diane :

Las! qui l'eust cru qu'une grâce divine
Un port céleste, une beauté parfaite
Si promptement par la mort fust défaite?...
Ta gloire, Amour, de tout point est tombée.

Compl., p. 487.

Pétrarque avait déjà dit : « ô terre, ta gloire est tombée, et tu ne le vois pas. O femmes, vous qui avez admiré sa beauté, et la vie angélique, et ce port céleste sur la terre, ayez pitié de moi » :

Caduta è la tua gloria, e tu nol vedi...
Donne, voi che miraste sua beltade
E l'angelica vita
Con quel celeste portamento in terra,
Di me vi doglia..........

II, *Canz.*, I.

Mais rien dans les imitateurs n'approche des cris de douleur que Pétrarque fait retentir avec un accent émouvant : « Que fais-tu ? que penses-tu ? que regardes-tu encore en arrière, ô mon âme désolée ? que vas-tu encore jetant du bois sur le feu qui te consume ? »

Che fai? che pensi? che pur dietro guardi,
Anima sconsolata? che pur vai
Giungendo legno al foco ove tu ardi?

II, s. 5.

Les spectacles de la nature, les joies de la vie n'ont plus aucun charme pour lui; rien ne pourra jamais faire sur son âme une impression qui dissipe son ennui en touchant son cœur, « ni la marche errante des étoiles dans un ciel serein, ni celle des vaisseaux agiles sur une mer calme, ni de fraîches nouvelles d'un bonheur attendu » :

Ne per sereno ciel ir vaghe stelle
Ne per tranquillo mar legni spalmati...
Ne d'aspettato ben fresche novelle...
Ne altro sarà mai ch'al cor m'aggiunga.

II, 44.

Cependant les années s'écoulent en accomplissant leur marche immuable. La nature, spectatrice indifférente de nos joies et de nos douleurs, nous fait repasser par les vicissitudes des saisons brillantes ou sombres, sans paraître autrement prendre part à nos émotions. Ce calme suprême ne peut pas ramener le poète à la pensée de la fragilité humaine et du changement rapide des sentiments les plus profonds; il conserve immuablement sa tristesse au milieu de la joie universelle : le contraste est ici tout à fait poétique et inspire heureusement Pétrarque : « Zéphyr est de retour et ramène le beau temps, et les fleurs et les herbes, sa douce famille. Les prés sont riants, le ciel se rassérène. L'air, l'eau et la terre débordent d'amour; mais pour moi, hélas! c'est le retour des plus douloureux soupirs... »

Zefiro torna e' l bel tempo rimena
E i fiori e l'erba, sua dolce famiglia...
Ridono i prati e' l ciel si rasserena...
L'aria, l'acqua e la terra è d'amor piena...
Ma per me, lasso, tornano i più gravi
Sospiri............

II, 42.

Cet art d'associer ou d'opposer la nature à nos sentiments divers est remarquable chez Pétrarque et lui a fourni quelques

inspirations qui n'ont pas échappé à nos poètes français. Dans sa douleur, le malheureux amant écoute les bruissements de la nature toujours en éveil, et note particulièrement le chant des oiseaux, qui paraissent exprimer une plainte en harmonie avec son état moral. « Oiselet errant, qui t'en vas chantant, si, de même que tu connais tes angoisses pesantes, tu connaissais ma situation qui est pareille, tu viendrais dans le sein de ce désespéré » :

Vago augelletto che cantando vai...
Se come i tuoi gravosi affanni sai
Così sapessi il mio simile stato,
Verresti in grembo a questo sconsolato.
II, 89.

Cette heureuse inspiration suggère au poète deux ou trois sonnets exquis, d'une fraîcheur bienfaisante et d'une mélancolie pénétrante. Il entend le rossignol qui, la nuit, caché dans le feuillage, fait retentir des accents plaintifs; aussitôt les pensées d'amour envahissent son âme, et il voit dans la situation de l'oiseau une image de sa propre désolation [1]. « Ce rossignol, qui avec des accents si suaves pleure peut-être ses fils ou sa chère compagne, remplit d'attendrissement le ciel et les campagnes par tant de chants si émouvants et si gracieux; et toute la nuit il semble qu'il m'accompagne » :

Quel rossigniuol che si soave piagne
Forse suoi figli o sua cara consorte
Di dolcezza empie il cielo e le campagne
Con tante note si pietose e scorte
E tutta notte par che m'accompagne.
II, 43.

Nos poètes ont été séduits par ces beaux sonnets où Pétrarque associe la nature vivante à sa vie morale, et ils ont recueilli son inspiration. S'ils n'étaient pas exactement dans la même situation d'esprit, ils ont pillé adroitement le modèle et ils ont accommodé à leur disposition mélancolique les chants de deuil du maître ita-

1. *Varia*, sonnets, 2.

lien. On saisit des analogies visibles dans quelques passages de Ronsard :

Si tost que tu as beu quelque peu de rosée...
Pendant les ailes bas, tu dis une chanson...
Mais hélas! rossignol, ou bien à mes chansons
(Si quelque amour te point) accorde tes doux sons,
Ou laisse-moy tout seul pleurer en ce bocage.

Am., II, 51.

Ailleurs il porte envie à un rossignol, son mignon, qui dans une *soulaye* chante ses amours et qui est plus heureux que le poète ; car il est écouté, tandis que Marie se bouche les oreilles [1]. Bembo [2] a bien pu ici soutenir l'inspiration de l'auteur; mais c'est encore du Pétrarque indirect. Enfin dans une ode il envoie un gentil rossignol dire à sa *douce inhumaine* que la beauté passe vite sans retour, et qu'après que l'or de ses cheveux sera changé, elle pleurera d'avoir laissé échapper le plaisir [3]. — Baïf laisse voir plus clairement l'imitation, où il réunit l'inspiration de Pétrarque et celle de ses premiers disciples, Bembo et Ronsard :

Rossignol amoureux qui dans ceste ramée
Ore haut, ore bas atrempant ton chanter,
Possible comme moy essayes d'enchanter
Le gentil feu qu'allume en toy ta mieux aimée :
S'il y a quelque amour dans ton cœur allumée
Qui cause ta chanson, vien icy te jeter
Dans mon giron, afin que nous puissions flatter
La pareille douleur de notre âme enflammée.

Fr., I, p. 103.

Belleau a entendu aussi le chant du rossignol, qu'il a goûté et décrit en peintre de la nature :

J'ay ouy le rossignol d'une voix argentine
Dégoiser doucement dessus la blanche épine.

Berg., II, p. 50.

1. *Amours*, II, 90.
2. Cf. *Commentaires de Belleau*.
3. *Odes*, l. III, 28.

Desportes nous offrira, pour terminer, un passage où il s'attache d'assez près à Pétrarque, pour chanter le renouveau de la nature et le retour de l'amour :

Voici du gay printemps l'heureux advénement...
Déjà la petite herbe, au gré du doux zéphyre
Navré de son amour, branle tout doucement.
Le ciel rit, l'air est chaud, le vent mollet soupire.
Le dieu Mars et l'amour sont parmi la campagne.
D., I, 5.

La grâce molle, qui est ordinaire à Desportes, ne fait pas défaut ici et a bien son prix ; mais le sonnet n'est-il pas en quelque sorte tout imprégné d'émanations qui se sont dégagées de certains modèles ?

VII

Imitations de détail. — Imitations diverses. — Les anciens.

L'inspiration de Pétrarque est partout dans les poésies érotiques de nos écrivains du XVI[e] siècle. Il est lui-même considéré comme l'amant idéal dont il faut tâcher de se rapprocher le plus possible, au moins en théorie ; par son exemple il a établi un certain nombre d'étapes, par lesquelles tout amant bien appris se croit obligé de passer pour mériter les bonnes grâces d'une dame. Nos poètes ne se font pas faute d'imaginer des situations conformes à la tradition chevaleresque, afin de pouvoir étaler des sentiments méthodiques. C'est pourquoi nous avons pu suivre le développement des idées dans le modèle et dans les imitateurs, et montrer par des rapprochements parallèles quelles ressemblances on peut relever entre leurs chants d'amour. Nos poètes français, du moment qu'ils se mettaient à la remorque de Pétrarque, ne pouvaient aspirer qu'à la gloire d'imiter plus ou moins heureusement leur maître. Ils étaient d'ailleurs bien préparés à ce travail ; car ils étaient pleinement versés dans la connaissance du *Canzoniere*, qu'ils pouvaient sans doute citer aisément de mémoire.

Aussi l'imitation n'est-elle pas seulement dans la trame des idées et des sentiments, que devaient nécessairement suggérer des situations analogues ; elle se rencontre aussi dans les détails d'invention, dans les particularités d'impression, dans les brusques fantaisies d'imagination. Ainsi Pétrarque, éloigné de Laure, se réfugie dans la solitude pour y cacher ses ennuis et s'entretenir avec ses pensées amoureuses : « J'ai toujours recherché une vie solitaire, pour fuir ces caractères bas et grossiers » :

Cercato ho sempre solitaria vita...
Per fuggir quest' ingegni sordi e boschi.

I, 201.

Il s'en va donc seul et pensif, parcourant à pas lents les plaines les plus désertes ; c'est la seule ressource qu'il puisse trouver pour dissimuler sa peine aux regards des gens ; mais il ne peut découvrir de route si âpre et si sauvage, qu'Amour ne vienne raisonner avec le poète, qui discute avec lui :

Solo e pensoso i più deserti campi
Vo misurando a passi tardi e lenti...
Ma pur si aspre vie ne si selvagge
Cercar non so, ch'Amor non venga sempre
Ragionando meco ed io con lui.

I, 22.

Là il se tient seul, s'entretenant avec Amour, sans souci du vulgaire ni de la fortune :

Qui mi sto sol, e come Amor m'invita...
Ne del vulgo mi cal, ne di fortuna.

I, 78.

Ronsard fuit aussi les grands chemins frayés du populaire, pour aller conter sa vie aux rochers et aux forêts et s'entretenir avec Amour [1] ; il hait le peuple et il invoque le témoignage de la forêt de Gastine, où il cherche la solitude pour « s'arraisonner et rémémorer » les beautés de sa dame [2]. Nous résumons pour ne

1. *Pour Hélène*, I, 26.
2. *Amours*, I, son., 119.

pas multiplier les citations ; mais il est facile de saisir l'imitation des pensées et presque la traduction dans cet autre passage :

Et cependant que tu frappes au but…
Ores un antre, or'un désert sauvage,
Ores me plaist le secret d'un rivage,
Pour essayer de tromper mon ennui ;
Mais quelque horreur de forest qui me tienne,
Faire ne puis qu'Amour toujours ne vienne
Parlant à moy et moy toujours à lui.
Am., I, 160.

Baïf aime aussi à s'en aller

Solitaire et pensif par les lieux plus sauvages ;
Fr., II, p. 191.

une fois dans les bois il « ramente » celle qui tient son cœur, et tout lui parle d'amour, les bêtes, les rochers, les prés, les arbrisseaux. On peut aussi rencontrer Desportes

Solitaire et pensif dans un bois écarté,
Bien loin du populaire et de la tourbe épaisse.
D., I, 43.

Car il aime à raconter ses souffrances à la nature inanimée, et il n'y a pas de rivière ni de bois, qui ne connaisse désormais sa vie :

A pas lents et tardifs tout seul je me promène,
Et mesure en rêvant les plus sauvages lieux…
Je n'ay que ce rempart pour deffendre ma peine
Et cacher mon désir aux esprits curieux.
Hip., I, 55.

C'est plus que de l'imitation ; c'est une traduction libre ; mais Desportes est coutumier du fait.

Dans la solitude où il aime à s'enfoncer en s'absorbant dans ses pensées, le poète se plaît à évoquer l'image de la bien-aimée. Pétrarque, nature très vive et très impressionnable, éprouvait parfois des hallucinations saisissantes qu'il a racontées dans ses épîtres et notées dans le *Canzoniere*. Il a toujours l'image de Laure devant les yeux ; dans les retraites mornes des forêts, il

croit parfois la voir apparaître entourée de dames et de demoiselles ; mais ce sont tout simplement des chênes et des hêtres transformés par son imagination fiévreuse [1]. « Plus d'une fois (mais qui voudra m'en croire ?) sur l'eau claire, sur l'herbe verte je l'ai vue vivante, et aussi dans le tronc d'un hêtre et dans une blanche nue » :

I' l'ho più volte (or chi fia che mel creda ?)
Nell' acqua chiara e sopra l'erba verde
Veduta viva, e nel tronco d'un faggio
E' n bianca nube.........

I, *Canz.*, XIII.

Quand Laure est morte, la vivacité du regret amène encore l'hallucination, et le poète croit la voir, sous la forme d'une nymphe ou d'une déesse, sortir des claires eaux de la Sorgue, et s'asseoir sur la rive ou sur l'herbe fraîche :

Ora in forma di ninfa o d'altra diva
Che del più chiaro fondo di Sorga esca
E pongasi a seder in su la riva ;
Or l'ho veduta sù per l'erba fresca.

II, 13.

Cette poésie est touchante, parce qu'elle décrit une impression sincère. Ronsard n'avait pas besoin de passer par la même situation morale pour décrire des incidents analogues :

Je ne vois pré, fleur, antre, ni rivage,
Champ, roc, ni bois, ni flots dedans le Loir,
Que peinte en eux il ne me semble voir
Cette beauté qui me tient en servage.

Am., I, 28.

Notre poète, qui tâche de se préserver de la traduction pour rester dans l'imitation et dans une sorte de composition parallèle, s'appuie sur un sonnet de Bembo [2] et développe cette particularité, que les détails de la nature lui rappellent sa dame :

1. I, *Sonnets*, 124.
2. Voir *Commentaires de Muret sur le Ier livre des Amours.*

Là ne se voit roc, source ni verdure
Qui dans son teint or' ne me raffigure
L'une ses yeux et l'autre ses cheveux.
Am., I. 82.

On prévoit l'amplification dans laquelle le poète pourra se lancer, s'il veut rappeler à son esprit les détails de la personne,

Son front, *sa* bouche, et *ses* grâces encore.
Am., I, 119.

Il trouvera dans la nature toute sorte d'objets propres à évoquer telle ou telle partie de la beauté de l'amante; un champ d'épis blonds le fera penser à sa chevelure, une table d'ivoire ou de jaspe à son front, le croissant de la lune à son sourcil, les étoiles à ses yeux, les roses à ses lèvres, le soleil dans un pré à son teint vermeil, une chèvre sauvage à sa taille, le bruit d'une fontaine à sa voix [1]. Le poète n'a pas su se borner, entraîné par l'exemple non pas seulement de Pétrarque, mais de Marulle, dont les souvenirs l'ont poursuivi [2]. Baïf, errant parmi les bois, pense de même toujours voir Francine [3]; il a beau s'éloigner d'elle et s'écarter seulet :

Si l'œil je jette en l'eau, dedans l'eau je te voy;
Tout arbre par les bois me semble que c'est toy;
Dans les antres, aux monts me recourt ton image.
Fr., I, p. 114.

Si les êtres les plus indifférents peuvent produire l'hallucination sous l'influence de l'idée fixe, à plus forte raison le souvenir sera-t-il réveillé avec acuité par le retour de l'amant vers les lieux qui lui rappellent quelque incident de sa passion. Il n'est pas sans intérêt de signaler ici des passages touchants inspirés par le sentiment qui dicta le *Lac* à Lamartine et la *Tristesse d'Olympio* à Victor Hugo. Pétrarque sent les larmes envahir ses yeux, quand il considère le banc de pierre où sa dame s'assit

1. *Amours*, II, 15.
2. Voir *Commentaires de Belleau sur le IIe livre.*
3. *Francine*, son., p. 107.

pensive, dans les longs jours d'été, seule et raisonnant avec elle-même, et le terrible endroit où il fut atteint par l'amour :

E' l sasso ove a gran dì pensosa siede...
Madonna e sola seco si ragiona,
E' l fiero passo ove m'aggiunse Amore...
Fanno le luce mie di pianger vaghe.
I, 68.

Loin de Laure, il n'est plus soutenu que par le souvenir et les ressemblances :

Amor col rimembrar sol mi mantene.
I, *Canz.*, XII.

La première verdure, les violettes, la neige, les roses lui rappellent la jeunesse, la grâce, le visage, le teint de sa dame. Pétrarque évoque avec une émotion communicative les gestes, les attitudes, la physionomie de Laure : « Ici je la vis tout humble et là altière, tantôt rude, tantôt douce, tantôt impitoyable, tantôt émue de pitié, tantôt se revêtir de dignité, et tantôt de gracieuseté, tantôt apprivoisée, tantôt méprisante et sauvage. Ici elle chanta avec douceur, et là elle s'assit ; ici elle se retourna, et ici elle retint ses pas ; ici avec ses beaux yeux elle me perça le cœur ; ici elle dit un mot, et ici elle sourit » :

Quì tutta umile e quì la vidi altera ;
Or aspra or piana, or dispietata or pia ;
Or vestirsi onestate or leggiadria,
Or mansueta, or disdegnosa e fera.
Quì cantò dolcemente, e quì s'assise ;
Quì si rivolse, e quì rattenne il passo ;
Quì coi begli occhi mi traffisse il core ;
Quì disse una parola e quì sorrise...
I, 76.

Ronsard a apprécié la grâce de cette poésie et la vérité touchante de ces sentiments ; car il a tâché d'imiter son modèle en variant quelques détails, et parfois en le traduisant :

Ce petit chien qui ma maîtresse suit...
Et cet oiseau qui mes plaintes résonne...

Et cette pierre où, quand le chaut s'ensuit,
Madame seule en pensant s'arraisonne...
Baignent mon sein de deux ruisseaux de pleurs.

Am., I, 117.

Il change parfois le cadre de la composition, mais en conservant les détails de la peinture. Pétrarque nous avait entretenus de ses pensées habituelles et des préoccupations de son esprit, qui se repaissait des souvenirs évoqués. Ronsard change le début du sonnet avec assez de bonheur :

Voici le bois que ma sainte angelette
Sur le printemps anime de son chant...
Ici chanter, là pleurer je la vy,
Ici sourire, et là je fû ravy
De ses discours, par lesquels je desvie ;
Ici s'asseoir, là je la vy danser.

Am, I, 158.

Baïf, selon son habitude, serre de plus près le texte et reproduit les mêmes détails dans un sonnet adressé à Mesmes, de même que le poète italien écrivait au fidèle Sennuccio :

Mesmes, tandis qu'au ciel tu fiches ton esprit,
.................à rien, las, je ne pense
Ici dessus le Clain, qu'à celle qui m'y prit.
De tout ce qu'elle fait le penser me nourrit :
Ici premièrement d'elle j'eu connaissance ;
Là je l'ouy parler, ici elle me tance ;
Elle m'œillade ici, là elle me sourit ;
Gaye ici je la vy, là je la vy pensive ;
Ici elle chantoit, là elle fut assise ;
Ici elle dansa, là elle fit un tour.

Fr., I, p. 170.

Ce n'est plus de l'imitation : c'est un pur exercice de traduction.

L'image de l'amante est toujours présente à l'esprit du poète ; il a beau fuir, il ne peut l'éviter, et son cœur se consume :

Sempre è presente, ond'io tutto mi struggo.

I, *Canz.*, XII.

Ronsard n'échappe pas davantage à l'obsession :

Las! sans la voir, à toute heure je voy
Ceste beauté dedans mon cœur présente.

Am., I, 97.

A plus forte raison, le sommeil doit-il être hanté par des rêves fréquents, qui ramènent la douce image. Après la mort de Laure, Pétrarque la voit reparaître dans ses songes : il se plaint seulement que l'apparition ne dure pas, qu'un dieu impitoyable, qu'un ange ait emporté si rapidement dans le ciel la vision qui tourmentait son cœur; car sa dame revenait vers lui avec la même attitude douce et honnête [1]. Elle s'avance vers le lit du poète, s'assied sur le bord émue de pitié, de cette main tant désirée lui essuie les yeux, et par ses paroles lui apporte une douceur inconnue des mortels :

E pietosa s'asside in su la sponda.
Con quella man che tanto desiai
M'asciuga gli occhi, e col suo dir m'apporta
Dolcezza ch' uom mortal non senti mai.

II, 70.

Et alors c'est un accueil plein de douceur, de chasteté, de sainteté; elle écoute et note attentivement la longue histoire des souffrances de son amant [2]; le poète lui fait son douloureux récit, en commençant par ce regard amoureux qui fut le principe de son long tourment; puis il continue en exposant comment, partagé entre la tristesse et le contentement, de jour en jour, d'heure en heure, il fut rongé par l'amour [3]. — Ronsard est aussi consolé en songe par sa dame :

Devant les yeux nuit et jour me revient
L'idole saint de l'angélique face.

Am., I, 99.

Elle s'avance, en souriant des regrets du poète,

Et mes larmes essuie, et ma peine console.

Pour Hél., II; II, 8.

1. II, *Sonnets*, 69.
2. II, *Sonnets*, 71.
3. II, *Sonnets*, 78.

Mais la vision s'évanouit rapidement, ou bien elle prend un tour inquiétant pour la chasteté :

> Las, où fuis-tu ? arreste encore un peu
> Que vainement je me soye repeu
> De ce beau corps, dont l'appétit me ronge.
>
> *Am.*, I, 20.

Tel est aussi le caractère des rêves de Baïf, qui raconte avec attendrissement ses voluptés imaginaires :

> O nuit plaisante ! ô plaisant et doux songe !

Il regrette mélancoliquement ce « songe heureux et divin », où il croyait tenir sa maîtresse dans ses bras,

> Cueillant la douce fleur de sa tendre jeunesse.
>
> *Fr.*, I, p. 117.

Jamyn, Desportes [1] pourraient aussi nous exposer la douceur de leurs songes et l'amertume de leur réveil ; mais cela n'ajouterait rien à la démonstration du point que nous voulions établir.

Les imitations de détails s'offrent à chaque instant chez nos poètes du XVIe siècle. Parfois c'est une image frappante et d'un goût douteux d'ailleurs, qui les séduit et qu'ils s'amusent à répéter sous des formes variées. Pétrarque revient à plusieurs reprises sur certain effet des yeux de Laure, qui sont capables de pétrifier l'observateur : « Ses yeux ont la propriété de faire de moi un marbre » :

> Ma gli occhi hanno virtù di farne un marmo.
>
> I, 145.

Par suite des effets de cette Méduse et de son propre égarement, il est devenu une roche qui distille de vaines larmes :

> Medusa e l'error mio m'han fatto un sasso
> D'umor vano stillante...
>
> II, *Canz.*, VIII.

Il est vrai que cette vertu n'est pas particulière au regard ; on

1. Jam., *Artémis*, *Elégie*, p. 134, son., p. 188. Desp., *Diane*, I, 44. ; II, 7 et *passim*.

peut redouter également l'ivoire des dents, qui change en marbre celui qui le regarde de trop près,

> Che fà di marmo chi da presso'l guarda.
> I, 87.

Et dès lors le poète est comme un objet froid et inanimé ; s'il s'assied sur une roche, c'est une pierre morte sur une pierre vivante :

> Me freddo, pietra morta in pietra viva.
> I, *Canz.*, XIII.

Ronsard a trouvé le trait piquant et ne l'a pas laissé échapper ; les regards de Cassandre ne sont pas moins terribles, ni leurs effets moins prompts :

> Lorsque mon œil à t'œillader s'amuse,
> Le tien, habile à ses traits décocher
> Par sa vertu m'empierre en un rocher,
> Comme un regard d'une horrible Méduse.
> *Am.*, I, 8.

Bien plus, les dieux eux-mêmes seraient victimes de leur imprudence, s'ils s'exposaient aux traits de ces yeux, qui les transformeraient en pierre

> D'un seul regard, ainsi qu'une Méduse.
> *Am.*, I, 31.

Aussi Ronsard, s'il avait un « haineux » qui désirât sa mort, ne voudrait que lui faire voir les yeux de Marie, de sa « douce contraire » :

> Le regard monstrueux de la Méduse antique
> Au pris du sien n'est rien que fable poétique...
> Mais ceste-cy enroche, englace, eneaue, enfouë.
> *Am.*, II, 104.

Cette bizarre image n'a pas déplu à Belleau ; car lui aussi a été changé en rocher par les beautés de sa dame [1]. Desportes peut adresser pour la même raison des reproches à sa maîtresse :

> Vous qui m'avez en rocher transmué.
> *Am. div.*, 16.

1. *Bergerie*, II, p. 123.

Si nous voulions relever les détails d'imitation qui se rapportent au portrait de la femme aimée, la besogne serait aussi longue que fastidieuse ; et puis nous aurions à craindre d'empiéter sur la seconde partie de notre travail et d'effleurer l'étude de la langue poétique. Nous pouvons cependant rappeler la manière dont Pétrarque parle de la main de Laure, « belle main qui lui serre le cœur, pris comme un poisson à l'hameçon », et dont les doigts se terminent par cinq perles orientales. Et le poète s'enthousiasme pour le gant blanc, gracieux et cher, dont il s'était emparé, et qui recouvrait le pur ivoire et les fraîches roses de cette main :

O bella man, che mi distringi il core...
Di cinque perle oriental colore...
Candido, leggiadretto e caro guanto
Che copria netto avorio e fresche rose.

I, 147.

Ronsard ne trouve pas suffisant ou naturel que la main serre le cœur, et, appuyant sur le trait, dit qu'elle fond le cœur en source et le fait riche de pleurs [1]. — Du Bellay pille plus ostensiblement le texte italien :

Tu m'as ouvert le manque flanc
Avecque cet ivoire blanc...
Qui montre au bout cinq perles plus exquises
Que d'Orient les perles tant requises.

Odes, I, p. 200.

Le petit incident du gant ne passera pas inaperçu ; il se trouvera des disciples de l'école, Pontus de Thyard, Bertaut, qui le rappelleront. Celui-là célèbre un bienheureux gant et l'engage à conserver en sa prison la docte main qui pourrait endoctriner *Thalée* et venger Arachné de Minerve, qui tient sa liberté serve, qui le lie étroitement [2]... Et le galant évêque de Séez exprime la même idée avec sa mollesse et son harmonie ordinaires :

Gants qui souliez couvrir cette sensible ivoire
Et ce marbre vivant, dont la douce rigueur
M'a tiré sans pitié tant de traits dans le cœur [3].

1. *Amours*, I., 199.
2. *Erreurs amoureuses*, II, 31.
3. Bertaut, Paris, édit. 1605, p. 534.

Sans passer en revue les imitations relatives aux diverses parties du corps, nous ne pouvons oublier que l'objet aimé est pour le poète un soleil qui ne le cède à l'astre du jour ni en éclat, ni en chaleur, ni en puissance ; les autres femmes seront des étoiles en comparaison : « je vis douze femmes gracieusement fatiguées, et au milieu d'elles un soleil » :

Dodici donne onestamente lasse,
Anzi dodici stelle, e'n mezzo un sole.
I, 170.

Ce soleil, qu'il recherche et qu'il aspire constamment à revoir, l'aveugle pourtant sans qu'il puisse éviter ses effets :

E sì m'abbaglia, che' l fuggir m'è tardo.
I, 142.

Enfin quand les deux soleils se montrent par hasard ensemble en un endroit, l'avantage est toujours au soleil terrestre : « Je les ai vus certain jour se lever tous deux en même temps ; et sur un point, et à la même heure, celui-là fit disparaître les étoiles et disparut lui-même devant celui-ci » :

I' gli ho veduti alcun giorno ambedui
Levarsi insieme, e'n un punto e'n un'ora
Quel far le stelle e questo sparir lui.
I, 164.

Ronsard s'emparera de l'image de Pétrarque et la développera avec complaisance, en exposant abondamment les effets du soleil qu'il adore :

Je parangonne au soleil que j'adore
L'autre soleil : celui-là de ses feux
Enlustre, enflamme, illumine les yeux
Et cestui-cy toute la terre honore.
Am., I, 5.

Ou bien, en poète savant, il combinera un souvenir d'Horace avec une imitation de Pétrarque :

Je vy ma nymphe entre cent demoiselles
Comme un croissant par les menus flambeaux [1].
Am., I, 107.

1. Cf. Horace, *Carm.*, I, 12.

La même idée se rencontre chez presque tous les Pétrarquistes; la ressemblance est sensible dans ce passage de Baïf, qui exagère encore l'abaissement de l'astre céleste :

> Quand je te vy entre un millier de dames,
> Phébus, jaloux de ta lumière sainte,
> Couvrit le ciel d'un ténébreux nuage...
> Versa de pleurs un large marécage.
>
> *Mél.*, I, p. 25.

Du Bellay, qui a un peu plus de goût et de discrétion, se contente de comparer « le grand flambeau » qui préside à l'année et règle les saisons avec sa dame, dont les clairs rayons lui font sentir un gracieux printemps[1]. Mais Jamyn ne sait pas modérer l'emportement hyperbolique et nous apprend qu'une nymphe Angevine se levait un jour en même temps que le soleil; celui-ci, voyant des beautés qui pouvaient redorer le monde, se cacha honteusement sous la nue[2]. Il demande même ce que l'astre céleste vient faire sur la terre : ne sait-il pas qu'il y a ici un autre soleil ? Ils se disputeront, et la défaite n'est pas douteuse. Mais peut-être vient-il pour mieux contempler Artémis. — Pourquoi donc vanter le flambeau du jour et sa puissance ? Une dame produit pour Desportes des effets autrement surprenants; non seulement son absence précipite l'hiver, et son retour ramène l'été,

> Ains peut en se jouant, d'un seul trait de sa vue,
> Allumer un beau jour au plus fort de la nuit.
>
> *D.*, I, *Compl.*, 48.

L'idée première est toujours la même et appartient à Pétrarque; la broderie est l'œuvre des imitateurs, qui, ne pouvant pas traduire littéralement le modèle ni se copier l'un l'autre, sont poussés à rechercher l'originalité dans les exagérations de mauvais goût.

Tous nos poètes, maîtres et disciples, mettent leur esprit à la gêne pour trouver des accents particuliers et célébrer dignement les louanges d'une dame. Ils espèrent ainsi illustrer son nom et

1. *Oliv.*, 31.
2. *Artémis*, sonnet, p. 189, 178.

porter sa gloire jusqu'à la postérité. Ils se disent peut-être à voix basse que la perspective d'une réputation éclatante touchera leurs amantes et qu'ils obtiendront leurs faveurs en les éblouissant du rayonnement éventuel de leur renommée. Du moins ce sera déjà une douce récompense de penser que le nom de la bien-aimée sera entouré d'une auréole éternelle. Pétrarque prévoit que les beaux yeux de Laure, quand ils seront fermés, resteront encore pleins d'étincelles auprès de la postérité :

Veggio... duo begli occhi chiusi
Rimaner dopo noi pien di faville.

I, *Son.*, 151.

Peut-être adviendra-t-il qu'il immortalise le beau nom gracieux avec sa plume fatiguée :

Forse avverrà che' l bel nome gentile
Consacrerò con questa stanca penna.

II, 29.

Si du moins ses rimes ont quelque valeur, il se flatte que le souvenir du nom de Laure, conservé par les nobles intelligences, vivra éternellement sur la terre :

Fia del tuo nome quì memoria eterna.

II, 55.

Ronsard aussi compte que ses écrits, « plus durs que diamant, » porteront ses plaintes et ses tourments jusqu'à la postérité[1]. Sa maîtresse n'est pourtant qu'une ingrate, au service de laquelle il a perdu sa jeunesse et gagné des cheveux gris ; mais elle peut être fière de la gloire qui lui est réservée, et qu'un autre poète, « fût-ce un Baïf, » n'aurait pu lui assurer :

Et néanmoins tu te dois contenter
De voir ton nom par la France chanter,
Autant que Laure, en Tuscan anoblie,
Se voit chanter par la belle Italie.

Am., I. *Élég.*, p. 123.

C'est même sur cette prérogative de la noble poésie que Ron-

1. *Amours*, sonnet, 192.

sard s'appuie pour faire fléchir les rigueurs de sa dame. Il confesse qu'il est un peu *sourdaut*,

> Et que c'est déplaisir en amour parler haut.

Mais elle ne doit jamais se repentir, fût-elle princesse, d'avoir aimé le poète :

> C'est luy, dame, qui peut, avecque son bel art,
> Vous affranchir des ans et vous faire déesse :
> Il vous promet ce bien ; car rien de luy ne part,
> Qui ne soit bien poli, son siècle le confesse.
>
> *Am.*, II, 25.

Il ne convient pas cependant d'insister sur l'imitation qu'on peut signaler ici[1] ; car, de tout temps, les poètes qui avaient conscience de leur talent promirent l'immortalité aux objets de leurs chants :

> Fortunati ambo ! Si quid mea carmina possunt,
> Nulla dies unquam memori vos eximet aevo[2].

Il est vrai que Ronsard et ses disciples n'ont pas l'envergure de Virgile ou de Pétrarque ; mais ils avaient assez de génie, assez de réputation du moins auprès de leurs contemporains, pour avoir le droit de prendre les grands airs des chantres inspirés. Après tout, un souvenir de Virgile se marie très bien dans leur esprit avec une imitation de Pétrarque ; ils connaissent aussi familièrement l'un que l'autre, et ils ont commencé par nourrir leur intelligence de la forte moelle de l'antiquité, avant de se ranger sous la bannière du poète italien. C'est même une bonne fortune pour eux de pouvoir associer dans un passage l'imitation de Pétrarque et celle d'un auteur ancien, comme le fait Ronsard dans ce texte :

> Voyant les yeux de toi, maîtresse élue,
> A qui j'ay dit, seule à mon cœur tu plais.
>
> *Am.*, I, 168.

1. Cf. Desportes, *Hippolyte*, 15, 34. *Cl.*, 11, 61.
2. Virgile, *Enéide*, IX, 447.

Le dernier vers est une traduction de l'italien et une imitation d'Ovide :

A cui io dissi, tu sola mi piaci...
I, 153.
Elige cui dicas, tu mihi sola places[1].

Mais de pareilles aubaines sont rares. En revanche, nos poètes s'inspirent souvent des élégiaques et autres anciens ; ils pillent hardiment, selon le conseil de Du Bellay, les latins et les Grecs, Virgile et Platon, Tibulle, Properce, Catulle, et Anacréon, Sappho, Théocrite. Il ne rentre pas dans le cadre de notre sujet d'étudier l'imitation antique chez les poètes de la Pléiade. Peut-être cependant convient-il de citer quelques exemples de ce fait. Les passages favorables sont nombreux : veut-on du Tibulle ou du Properce ?

Si je trépasse entre tes bras, Madame,
Je suis content, car je ne veux avoir
Plus grand honneur au monde...
Celuy que Mars en la jeunesse enflame
Aille à la guerre.....
Am., I, 80.

C'est un amalgame de deux textes latins :

Multi longinquo periere in amore libenter
In quorum numero me quoque terra tegat.
Non ego sum laudi, non natus idoneus armis...
Hic ego dux milesque bonus ; vos signa tubaeque,
Ite procul : cupidis vulnera ferte viris[2].

Sappho a écrit une belle ode sur le trouble et l'agitation qu'on éprouve en présence de l'objet aimé : « Dès que je te vois, ma parole ne trouve plus d'issue, ma langue se brise, un feu subtil court aussitôt sous ma peau, mes yeux n'ont plus de regard, mes oreilles bourdonnent, une sueur froide m'inonde, un tremblement me saisit tout entière, je suis plus verte que l'herbe, et il me semble que je vais mourir[3]. » Ne reconnaît-on pas l'inspiration de ce sonnet de Ronsard ?

1. Ovide, *Ars am.*, l. I, v. 42.
2. Properce, l. I, *Elégies*, 6. Tibulle, l. I, *Elégies*, I.
3. Sappho, *poet. lyr. gr.* ed. Bergk., 2.

Quand je vous voy, ou quand je pense à vous,
Je ne scay quoy dans le cœur me frétille...
Je tremble tout de nerfs et de genoux ;
Comme la cire au feu, je me distille
Sous mes soupirs; et ma force inutile
Me laisse froid, sans haleine et sans pouls.
Je semble au mort qu'on dévale en la fosse.
Am., I, 95.

Lorsque les poètes anciens ont offert à Ronsard et à ses disciples des idées qui rentraient dans les théories de Pétrarque sur l'amour, ils n'ont pas manqué de les utiliser et d'en enrichir leur collection poétique. Ils se sont encore moins gênés avec les Pétrarquistes italiens, qui les avaient précédés et qui avaient écrit en latin ou en langue vulgaire. Ils auraient appris de ceux-ci, s'ils en avaient eu besoin, l'affectation et la mièvrerie, dont nous avons donné quelques exemples au début de notre travail [1]. Il est même fort regrettable que Ronsard se soit laissé séduire par le clinquant des imitateurs italiens. S'il s'était borné à étudier et à suivre le maître, il aurait moins versé dans la recherche des pensées, dans le raffinement des sentiments et dans l'afféterie du style. Le succès de Bembo et de son école dut encourager notre poète à s'écarter de la simplicité et du naturel relatifs de Pétrarque, et à poursuivre l'affectation dans l'idée et surtout dans l'expression. Leur exemple ne pouvait exercer qu'une funeste influence et précipiter nos écrivains dans le mauvais goût; et comme il ne leur était guère possible d'espérer l'originalité dans l'inspiration, les chantres de l'amour devaient la rechercher dans le style et pervertir encore la langue poétique de Pétrarque, qui n'était pas déjà bien saine.

1. V. l'Introduction et le ch. II.

DEUXIÈME PARTIE

LANGUE POÉTIQUE ET STYLE

CHAPITRE I.

L'œuvre de la Pléiade. — La langue avant Ronsard. — Appel de Du Bellay. — L'imitation de Pétrarque est inévitable. — Passions chimériques.

En s'attachant étroitement aux idées de Pétrarque, nos poètes français ne pouvaient atteindre l'originalité pour le fond de leurs compositions. Mais la nécessité de lutter avec un chef-d'œuvre pour imiter sa délicatesse et sa vigueur, ou simplement pour traduire des passages remarquables, devait obliger l'écrivain à étreindre fortement sa langue pour l'avoir bien à sa disposition, l'assujettir aux exigences de sa pensée et l'élever à la hauteur du modèle. Rude besogne, digne de ces maîtres ouvriers de notre littérature du XVIe siècle, et qui fut accomplie avec une patience, une tension d'esprit et aussi un succès remarquables ! Il est facile à Boileau de critiquer l'œuvre de Ronsard sans l'avoir bien étudiée ni surtout comparée à ce qui avait précédé. Pendant de longues générations, on s'en est tenu au jugement du satirique sur le travail de la Pléiade et de son chef. Une critique plus saine et mieux réglée par la connaissance de l'histoire a effacé la condamnation inique de l'Art poétique, et sans rétablir Ronsard sur le piédestal fastueux, d'où il méritait peut-être de trébucher, elle a rendu justice à ses heureux efforts pour enrichir la langue poétique.

L'œuvre en effet fut pénible et importante, et le résultat considérable. Quand on sort de la lecture de Marot, qui résume la gentillesse et la simplicité spirituelle de ses prédécesseurs, et qu'on passe à l'étude de Ronsard, on s'aperçoit vite que la langue française a fait un pas énorme ; à aucune époque peut-être de

notre histoire, le progrès ne fut aussi brusque et aussi marqué. Dès lors, elle paraît vraiment hors de page et en voie d'acquérir les qualités des langues achevées et capables de répondre à tous les besoins de l'esprit ; déjà même elle en possède plusieurs qui constituent des conquêtes définitives. Cela ne veut pas dire que, dans les œuvres de la Pléiade, elle soit pure et ferme ; mais elle a la richesse, la souplesse et une vie robuste, qui n'aura plus qu'à s'épanouir naturellement, pour que le temps, faisant son travail normal, donne à notre idiome la solidité dans l'ampleur, la vigueur dans l'abondance, la netteté dans l'éclat, la mesure dans la végétation luxuriante. En un mot, c'est bien une révolution qui vient de s'accomplir dans la littérature ; la langue poétique semble désormais capable de devenir un instrument docile et sonore dans la main d'un homme de génie ; et ce ne sera pas sa faute, si les chefs-d'œuvre n'éclatent pas bientôt du cerveau des poètes inspirés.

Avant Ronsard au contraire, la langue française paraît n'avoir pas dépouillé les langes de l'enfance ou du moins la gracilité de l'adolescence. Quel était le trésor poétique transmis au XVIe siècle par le moyen âge ? L'inventaire de nos richesses littéraires était peut-être long, mais peu précieux. Nous ne voulons nullement diminuer la valeur des compositions que le génie national avait produites durant plus de quatre siècles, qui eurent et gardent encore leur importance relative, et que nous estimons assez haut ; nous pensons que l'érudition contemporaine a eu raison de tirer de la poussière des bibliothèques les œuvres épiques, lyriques, dramatiques, satiriques, qui attestent la fécondité de l'esprit français et la culture nationale à une époque où le reste de l'Europe était tributaire de notre littérature. Mais en considérant le résultat obtenu au commencement du XVIe siècle, nous trouvons que notre langue ne fut en quelque sorte émancipée et mise en possession de toutes ses ressources que par l'école de Ronsard.

Durant l'époque antérieure, sauf de rares exceptions, elle fut toujours maigre, sèche, un peu enfantine ; les œuvres qu'elle produisit semblent ne posséder qu'un souffle de vie. Les poètes de la Pléiade pouvaient trouver du moins que le trésor des

Chansons de gestes, la poésie allégorique, satirique ou galante des Fableaux, le répertoire dramatique des Mystères, empruntés à la religion, et des Farces, des Soties, des Moralités, où régnait toujours l'allégorie morale, enfin le recueil des compositions légères ou gracieuses, ballades, rondeaux, villanelles et autres, n'attestaient pas une grande puissance et des aptitudes viriles dans la langue nationale. On pouvait certes louer la naïveté et l'esprit de Marot, la grâce de Charles d'Orléans, la facilité de Jean de Meung, l'abondance et parfois l'élévation de la poésie dramatique et surtout narrative. Mais toutes ces qualités étaient plutôt dessinées que fortement marquées : c'étaient des fleurs à peine bourgeonnantes plutôt qu'épanouies. Elles paraissaient comme voilées sous la draperie flottante des expressions molles et indécises, des tours lents et embarrassés, des rythmes monotones ou désordonnés. La précision énergique, la vigueur concentrée, l'ampleur harmonieuse, la richesse éclatante n'étaient presque pas soupçonnées dans la littérature et dans la langue.

Aussi Du Bellay, qui fut le porte-parole des novateurs, constatait la pauvreté de l'idiome national et tâchait d'en découvrir les causes et les remèdes. « Et si nostre langue n'est si copieuse et riche que la Grèque ou Latine, cela ne doit estre imputé au défault d'icelle, comme si d'elle-mesme elle ne pouvait jamais estre sinon pauvre et stérile ; mais bien on le doit attribuer à l'ignorance de notz majeurs, qui ayans (comme dit quelqu'un en parlant des anciens Romains) en plus grande recommandation le bien faire que le bien dire, et mieux aymans laisser à leur postérité les exemples de vertu que les préceptes, se sont privez de la gloyre de leurs bien faitz, et nous du fruict de l'immitation d'iceus ; et par mesme moyen nous ont laissé nostre langue si pauvre et nue, qu'elle a besoing des ornementz, et (s'il fault ainsi parler) des plumes d'autruy. » Et si, comme une « plante et vergette », elle n'a pas encore fleuri, bien loin d'avoir porté les fruits qu'on peut espérer d'elle, cela se produit « certainement non pour le défault de la nature d'elle, aussi apte à engendrer que les autres, mais pour la coulpe de ceux qui l'ont eue en garde, et ne l'ont cultivée à suffisance, ains comme une plante sauvaige, en celuy mesme désert, où elle avait com-

mencé à naistre, sans jamais l'arrouser, la tailler, ny défendre des ronces et épines qui luy faisaient umbre, l'ont laissée envieillir et quasi mourir [1]. » Du Bellay ne veut pas cependant qu'on déprécie notre langue comme vile et abjecte : « elle n'ha point eu à sa naissance les dieux et les astres si ennemis qu'elle ne puisse un jour parvenir au point d'excellence et de perfection, aussi bien que les autres [2]. » Mais on ne peut vraiment pas prétendre que Marot a atteint chez nous la limite de la poésie. « Marot me plaist (dit quelqu'un) pour ce qu'il est facile et ne s'éloingne point de la commune manière de parler : Heroët (dit quelqu'autre) pour ce que tous ses vers sont doctes, graves et élabourez ; les uns d'un autre se délectent. Quant à moy, telle superstition ne m'ha point retiré de mon entreprinse ; pour ce que j'ay toujours estimé notre poésie françoyse estre capable de quelque plus hault et meilleur style, que celuy dont nous sommes si longuement contentez [3]. »

Pour illustrer notre poésie, Du Bellay veut qu'on « amplifie nostre langue à l'immitation des Grecs et Latins » et qu'on leur emprunte leurs genres poétiques, en laissant « toutes ces vieilles poésies françoyses aux Jeux Floraux de Toulouze et au Puy de Rouan, comme Rondeaux, Ballades, Vyrelaiz, Chantz royaulz, Chansons et autres telles épisseries qui corrumpent le goust de nostre langue, et ne servent sinon à porter témoingnage de nostre ignorance [4]. » Mais il y a un art de l'imitation, qui n'est pas accessible à tous les esprits : c'est celui qu'ont pratiqué les Romains, ne se contentant pas de traduire les bons auteurs grecs, mais « se transformant en eux, les dévorant, et après les avoir bien digérez, les convertissant en sang et en nourriture [5]. »

Le précepte était excellent, et les poètes novateurs auraient bien fait d'en méditer les termes et de s'y tenir étroitement attachés ; mais dans la pratique, ils ne surent pas garder la mesure. A l'égard de Pétrarque, que Du Bellay citait comme un modèle pour le sonnet, à côté des maîtres Latins et Grecs, ils ne mon-

1. *Défense et Illustration*, I, ch. III.
2. *Défense et Illustration*, I, ch. IV.
3. *Défense et Illustration*, II, ch. I.
4. *Défense et Illustration*, II, ch. IV.
5. *Défense et Illustration*, I, ch. VII.

trèrent aucune discrétion. Nous avons vu que, pour le fond, ils se bornèrent à reprendre ses pensées. Ils ne furent pas moins intempérants à l'égard de la forme ; au lieu de s'assimiler les habitudes de style de Pétrarque, pour les convertir « en sang et nourriture », ils s'attachèrent à reproduire avec intégrité sa langue poétique, expressions, images, tours ; et quand ils reculaient devant le plagiat trop manifeste, ils se jetaient dans le raffinement et dans l'exagération des procédés du maître.

A vrai dire, il était difficile qu'il en fût autrement. Ici, comme dans les autres genres, le fond emportait la forme ; or le sujet des sonnets était d'une délicatesse dangereuse pour les imitateurs. Le genre lyrique en général est le seul où le poète se livre avec abandon à ses impressions ; il chante parce que son âme est agitée, et il exprime avec chaleur et sincérité les émotions qui débordent de son cœur. Mais il faut qu'il soit réellement ému, qu'il soit entraîné par la poussée des sentiments irrésistibles, qu'il soit lui-même enfin et qu'il traduise harmonieusement le trouble intérieur. Dans la poésie érotique, cette nécessité est peut-être plus impérieuse que dans une autre variété de composition. L'amour, dans ses traits généraux, présente toujours à peu près les mêmes caractères ; les situations morales sont peu variées, les sentiments, constants et simples, et si l'on ne tient pas compte de l'accent personnel, on peut ramener tous les développements de l'élégie amoureuse à un petit nombre de généralités fixes [1]. Ici plus qu'ailleurs, le style est l'âme de la poésie ; l'intérêt et l'originalité ne sont dus qu'à la manière particulière dont l'auteur est affecté, sent, vibre dans la joie ou la douleur. La profondeur et la sincérité du sentiment sont les conditions mêmes du genre.

Qu'attendre donc d'un poète qui chante l'amour pour imiter un modèle, plutôt que pour traduire des agitations qu'il ne peut plus étouffer dans son cœur ? Il pourra aisément reproduire les

1. Dans ses pénétrantes et substantielles études sur le XVIe siècle, M. E. Faguet note que « le cœur a ses limites, qui sont assez restreintes, et ses phases, qui ne sont pas très nombreuses. A chacune de ces phases qu'une ou deux pièces se rapportent, c'est tout ce qu'on peut attendre ; un grand élégiaque ne peut pas laisser plus d'une douzaine de vraies élégies. » *Revue des Cours de la Sorbonne*, *Leçons sur Desportes*, 1893-94.

situations et les idées de l'auteur dont il s'inspire ; mais le style sera froid et banal, la langue, dépourvue d'originalité, sinon peut-être de variété et de richesse. Tel est précisément le résultat qu'on peut espérer des imitateurs de Pétrarque. Ils chantent des passions factices et des maîtresses plutôt imaginaires que réelles ; certainement ils n'ont pas senti l'aiguillon douloureux de la passion qui traverse le cœur, s'empare de l'être entier, obsède l'imagination et accable l'âme sous la pression de l'idée fixe. Tout au plus, pour prendre l'air à la mode, ont-ils contracté des liaisons superficielles et passagères, ou même se sont-ils désigné tacitement une amante fictive dont ils feraient la dame de leurs pensées et le sujet de leurs chants. Qu'est-ce à dire ? Il résultera de ces dispositions morales que nos amoureux ne penseront pas, ne sentiront pas, ou du moins n'éprouveront point les véritables agitations de la passion. Et cependant ils veulent célébrer l'amour, ils veulent chanter une maîtresse à l'exemple de Pétrarque. Eh bien ! ils n'auront pas d'invention dans les idées et dans le style ; mais ils trouveront une langue toute prête pour traduire leurs sentiments factices ; ce sera la langue poétique du modèle, qu'il leur suffira d'imiter étroitement. Ils n'auront besoin pour cela que de mémoire, de facilité d'imagination, de souplesse d'esprit et de connaissances littéraires et historiques. Dieu merci, ces qualités ne font pas défaut à nos poètes du XVIe siècle, et leur permettront d'accomplir une œuvre utile, de fortifier l'esprit français et d'enrichir notre langue dans cet effort pour s'égaler à de beaux modèles. Ils rendront ainsi de réels services à l'idiome national ; ils le forceront à s'assouplir et à s'élargir pour tâcher de rappeler ou de reproduire les beautés des chefs-d'œuvre et des langues achevées. En somme, le résultat final sera considérable, et les imitateurs auront droit à la reconnaissance de la postérité. L'œuvre était ardue et fastidieuse ; nous en avons recueilli les fruits, et il convient de rendre justice aux laborieux ouvriers qui préparèrent la moisson. Mais une fois leur mérite mis hors de cause, il reste à étudier les détails de l'évolution accomplie dans la langue poétique, et à l'apprécier, sans cacher les faiblesses et les défauts qu'on y relève trop fréquemment.

CHAPITRE II.

Caractères généraux de la langue poétique : raffinement et exagération. — Métaphores simples ou filées. — Allégorie. — Mythologie et histoire.

Les poètes de la Pléiade, répondant à l'appel de Du Bellay, qui qui les invitait à « sonner ces beaux sonnets, non moins docte que plaisante invention italienne », analysèrent les habitudes de style de Pétrarque, étudièrent patiemment son texte, et lui donnèrent une place d'honneur dans leur mémoire. Ses tours, ses images, ses expressions leur devinrent familiers et furent la mine inépuisable de leurs compositions érotiques ; tout en imitant ses idées, ils pillèrent sa langue poétique et ils en ornèrent leurs sonnets et leurs chansons d'amour. Mais ils ne pouvaient pas cependant se contenter de traduire les façons de parler du modèle, sinon ils auraient vite épuisé leurs ressources de style et ils auraient présenté entre eux des ressemblances fastidieuses. Pour éviter le plagiat monotone, ils développèrent les procédés du maître ; chaque nouveau venu dut chercher quelque trait ou quelque tour singulier, ajouter une nuance à l'expression, une teinte à l'image, une allure au mouvement de la phrase. Au fond, c'était toujours le même jargon poétique, mais de plus en plus forcé, déformé, et progressivement choquant, criard et grimaçant ; on finit par pousser aux dernières limites du mauvais goût le raffinement et l'exagération, qui constituaient les défauts principaux du *Canzoniere*.

Ce qui frappe tout d'abord dans la langue de Pétrarque, c'est la recherche des métaphores. Le poète se trouve en présence d'une femme dont le cœur et la vie morale lui échappent ; il ne peut atteindre la variété du style par la peinture des sentiments, qui seuls présentent des nuances innombrables ; il est donc obligé de se borner à la représentation colorée de ce qu'il y a d'extérieur et de sensible dans une intrigue d'amour. Mais ici la matière est sèche et vite épuisée ; les caractères physiques des

personnes et des choses ne se modifient guère et présentent le lendemain les traits de la veille, ou du moins les transformations ne sont ni assez rapides ni assez frappantes pour offrir un sujet fécond au pinceau du poète. Il faut cependant renouveler les descriptions, sous peine de se répéter fastidieusement, et quand une métaphore a été employée à diverses reprises, il faut enfin chercher autre chose. Alors le patient se torture l'esprit pour varier sa peinture, court après des rapports imprévus, rapproche des idées disparates, qui se heurtent, hurlent de se trouver ensemble et n'aboutissent qu'à choquer notre goût. Ainsi pour exprimer la fermeté inébranlable d'une impression, Pétrarque aime à la comparer à la dureté du diamant. S'il voit pleurer sa dame, il ressent une émotion qui se plante dans son cœur avec une solidité aussi indestructible : « Amour me peignit ces douces larmes, ou plutôt les grava au milieu de mon cœur, où il imprima sur un diamant ces paroles suaves » :

Quel dolce pianto mi dipinse Amore,
Anzi scolpio, e que' detti soavi
Mi scrisse entr'un diamante in mezzo'l core.
I, 104.

L'image lui sert aussi pour caractériser la dureté de Laure : « je ne peux rien tirer avec tout mon talent du beau diamant, dont elle tient son cœur si dur » :

Nulla posso levar io per mio ingegno
Del bel diamante ond'ella ha il cor si duro.
I, 119.

Si son cœur est un diamant, la main peut bien devenir une roche : « et je me plains d'une blanche main qui s'est transformée en écueil pour arrêter mes regards » :

E d'una bianca mano ancor mi doglio
Che contra gli occhi miei s'è fatta scoglio.
I, 24.

Cette main est très habile à ouvrir la poitrine et à prendre le cœur comme un poisson à l'hameçon [1]. Est-ce une simple

1. I, *Sonnet*, 119.

capture ? non, c'est un vol, un doux larcin [1], accompli ordinairement par les yeux :

> ..... col mirar gli animi fura.
> I, *Canz*. I.

L'amant à son tour est réduit à dérober comme un voleur le doux éclat des regards de sa maîtresse :

> Che'n questa età mi fai divenir ladro
> Del bel lume leggiadro.
> I, *Canz*., XVI.

Voilà de quoi suggérer à Desportes les épithètes de cruelle et de larronnesse pour se plaindre de sa dame, qui a emporté son âme :

> La main est apprise au pillage,
> Et ses yeux qui feignent les doux
> N'ont plaisir qu'à faire dommage.
> *D*., II. *Chans*., p. 95.

Comment le poète pourrait-il garantir son cœur, puisque sa maîtresse en connaît bien le chemin et en possède la clef, qu'elle manie et tourne à son gré ? « Avec des clefs solides et ingénieuses, elle retourne souvent (dans son cœur), pour en tirer des larmes rares et des soupirs longs et pénibles » :

> Ove con salde ed ingegnose chiavi
> Ancor torna sovente a trarne fora
> Lagrime rare e sospir lunghi e gravi.
> I, 104.

Ronsard a lieu de se plaindre aussi des yeux de son amante,

> Qui des plaisirs les plus dous de *son* ame
> Avecques eus ont emporté la clef.
> *Am*., I, 94.

S'il change de maîtresse, le tour est connu de sa nouvelle dame, qui le pratique avec autant d'adresse, et il ne peut que crier après elle :

1. I, *Sonnet*, 115.

Sinope, de mon cœur vous emportez la clef,
La clef de mes pensers et la clef de ma vie.

Am., II, 62.

Du Bellay regrette au contraire de ne pouvoir tourner la clef de sa tristesse, pour ouvrir la porte de ses pensers à sa dame [1].

Le poète, tracassé par la préoccupation de la métaphore neuve et rare, nous étonne parfois par des rapprochements bizarres. Il voudrait reposer quelque part ses yeux obsédés par l'image de la bien-aimée ; mais en quelque endroit qu'il les tourne, il trouve quelque chose qui évoque devant lui le portrait enchanteur, de manière à conserver à jamais ses désirs « verts » ;

Per far sempre mai verdi i miei desiri.

I, 107.

S'il descend le Pô en bateau, le fleuve ne peut emporter que l'écorce de son être sur ses eaux puissantes et rapides, tandis que l'esprit est libre et revient vers Laure :

Po, ben puo'tu portartene la scorza
Di me con tue possenti e rapid'onde.

I, 128.

Ronsard a retenu ces deux métaphores, et par une transposition mal dissimulée, il les a forcées d'exprimer ensemble des rapports inattendus :

Amour, si plus ma fièvre se renforce.....
Avant mes jours j'ay grand peur de laisser
Le verd fardeau de ceste jeune escorce.

Am., I, 104.

L'impression est encore plus choquante lorsque le poète, ayant rencontré une image perfidement séduisante, s'en pénètre et la développe en la filant avec une attention méticuleuse. S'il veut exprimer cette idée, que la source de sa poésie est tarie, voici par quelle suite de métaphores il l'expose : « cherchez donc une source plus tranquille ; car la mienne éprouve la pénu-

1. Olive, *Sonnet*, 30.

rie de toute liqueur, sinon de celle que je distille en versant des larmes » :

> Cercate dunque fonte più tranquillo,
> Che'l mio d'ogni liquor sostene inopia,
> Salvo di quel che lagrimando stillo.
>
> *Varia.*, son., 3.

Ailleurs, il veut exprimer le ravissement qu'il éprouve à se repaître de ses pensées amoureuses : « je nourris mon âme d'un si noble aliment que je n'envie pas à Jupiter l'ambroisie et le nectar [1]. » Ronsard a retenu l'image du modèle et l'a délayée selon le procédé ordinaire :

> Je me nourris d'une telle ambroisie
> Que je ne suis à bon droit envieux
> A celle-là dont le père des Dieux
> Chez l'Océan sa bouche rassasie.
> Celle qui tient ma liberté saisie.....
> Soule ma faim d'un fruit si précieux
> Qu'autre apareil ne paist ma fantasie
>
> *Am.*, I, 10.

On peut se représenter le dévergondage littéraire auquel aboutira une pareille tendance ; le poète sera entraîné d'image en image vers les rapprochements les plus excentriques, et nous aurons l'occasion d'en citer des exemples.

Le terme extrême auquel un auteur est poussé par la recherche des métaphores filées, c'est l'allégorie. Rien de plus facile que l'emploi de cette figure ; elle n'exige que de la mobilité d'imagination et elle trompe par son faux brillant. Pétrarque en use un peu trop fréquemment dans de froides conceptions qui nous laissent indifférents. Il compare Laure à une biche blanche qui lui est apparue sur le vert gazon, avec deux cornes d'or, entre deux rivières, à l'ombre d'un laurier, au lever du soleil, et dans la saison du printemps, autrement dit au matin de la vie. Il veut la poursuivre ; mais un collier, sur lequel étaient gravés des caractères de diamants et de topazes, portait défense d'attenter à

1. I, *Sonnet*, 151.

sa liberté. Il la contemple donc sans se lasser jusqu'au milieu du jour, quand tout à coup il tombe dans l'eau, tandis qu'elle disparaît :

Una candida cerva sopra l'erba
Verde m'apparve, con duo corna d'oro,
Fra due riviere, all'ombra d'un alloro,
Levando'l sole, alla stagion acerba, etc.
I, 138.

Le voile peut être soulevé, et l'on comprend qu'il veut parler de sa passion pour Laure, dont il prévoit la fin prochaine. Mais la clarté même n'est pas une qualité suffisante dans l'allégorie ; il faudrait y joindre le naturel, l'analogie et surtout la discrétion. Quand Pétrarque compare son existence, tourmentée par un amour désespéré, à une barque battue par la tempête et exposée sans agrès et sans pilote à tous les caprices d'une mer démontée, l'image est d'une simplicité relative et d'une transparence lumineuse. Mais il ne sait pas se borner et il offre à l'imitation de bien funestes exemples. « Ma barque passe chargée d'oubli, à minuit, en hiver, par une mer terrible, entre Scylla et Charybde ; au gouvernail se tient mon seigneur (l'Amour) ou plutôt mon ennemi. A chaque rame est attachée une pensée prompte et funeste, qui semble n'avoir que du dédain pour la tempête et pour la mort ; la voile est déchirée par un vent humide et éternel de soupirs, d'espérances et de désirs... » Il faut ajouter une pluie de larmes, un brouillard de dédains et la disparition des deux astres qui le guident, ce qui le fait désespérer de rentrer au port :

Passa la nave mia, colma d'oblio
Per aspro mare a mezza notte il verno
Infra Scilla e Cariddi ; ed al governo
Siede'l signor, anzi'l nemico mio, etc.
I, 137.

Cette recherche précieuse et tourmentée de rapports insolites entre les idées n'est pas un accident fortuit ; le poète tient à ces images pénibles et à ces rapprochements forcés ; ce n'est pas la seule fois qu'il parle de cette pluie larmoyante et de ces féroces

vents des soupirs infinis, qui font sombrer sa barque dans sa course nocturne au milieu des écueils [1].

Nos poètes du XVI[e] siècle trouvaient dans l'allégorie un procédé commode pour exprimer leur passion factice. Comme le cœur n'est pas réellement atteint, les sentiments qu'ils expriment sont plutôt pensés et imaginés que réellement éprouvés. Pour peindre leurs amours de convention, ils sont donc obligés de travailler de la tête : de là les formes de style péniblement recherchées par l'imagination ; de là le goût pour l'allégorie dont ils usèrent sans tempérament, jusqu'à ce que Malherbe exaspéré vînt lui faire une guerre impitoyable, quoique trop acharnée. Ronsard se contente de remplacer la biche de Pétrarque par un chevreuil, et moyennant cette substitution, assez malheureuse pour parler d'une femme, il peut se flatter qu'on ne découvrira pas le plagiat :

> Le vintième d'avril, couché sur l'herbelette
> Je vy, ce me sembloit, en dormant un chevreuil.....
> Une corne et une autre encore nouvellette
> Enfloit son petit front d'un gracieux orgueil.....
> Si tost que je le vy, je voulus courre après.....
> Mais en suivant son trac, je ne m'avisay pas
> D'un piège entre les fleurs qui me lia les pas.
>
> *Am.*, II, 7.

C'est une imitation isolée ; en revanche, l'allégorie de la barque en détresse a attiré la nuée des Pétrarquistes, qui l'ont traduite, déformée à l'envi et surchargée de détails plus ou moins alambiqués. Ronsard se demande avec inquiétude s'il ne verra pas le doux jour qui lui apportera la paix ou la trêve ; ne verra-t-il pas sa Naïade sortant du fond de l'eau pour lui enseigner le port ; ne verra-t-il pas les astres jumeaux montrer leur flamme à sa carène lasse, et son navire enfin aborder au havre de sa grâce [2] ? Et il exprime son malheur à son « divin Bellai » :

> Oy ton Ronsard, qui sanglotte et lamente,
> Pâle, agité des flots de la tourmente,

1. Cf. I, *Sonnet*, 179, et *Sest.*, IV.
2. *Amours*, I, sonnet, 56.

Croizant en vain ses mains devant les Dieux,
En fraile nef et sans voile et sans rame,
Et loin du bord où pour astre sa Dame
Le conduisait du Fare de ses yeux.

Am., I, 58.

Du Bellay s'inspire de l'allégorie, sans vouloir la reproduire fidèlement ; mais son effort n'est pas heureux : il se compare au marinier timide, qui, surpris par la tempête, tremble et invoque les Dieux ; et il continue :

Le nocher suis, mes pensers sont la mer,
Soupirs et pleurs sont les ventz et l'orage.
Vous, ma déesse, estes ma chère étoile,
Que seule doy, veux et puis réclamer.

Ol., 41.

Il y a ici une indication dont profiteront tous les disciples de Ronsard ; ils sont le vaisseau en détresse, et ils portent en eux les causes du naufrage, la tempête et les défectuosités de l'armement. Belleau fait une description assez achevée sous le rapport du mauvais goût : pour faire « sonder le fond de son martyre », il compare son existence à un navire qui va sombrer sous l'effort de l'orage d'eau, des flots, des vents qui le tourmentent ; l'eau est fournie par ses pleurs, les vents et les flots par ses soupirs et ses vœux, la poupe par son soin, la nef qui le porte par son esprit douteux ; il a pour timon l'espoir, pour voile l'erreur, pour pilote l'Amour, pour orage la cruauté de sa dame, pour ancre le désespoir, et pas de port [1]. Ce gréement et cet outillage bizarres sont complets ; Jamyn et Thyard n'y ajoutent rien en nous parlant de leurs barques qui passent entre les rochers de la cruauté, avec une charge de pensers et d'ennuis, ayant pour vents les soupirs, pour ondes les larmes, pour orage l'orgueil [2]. Il ne reste à Desportes qu'à choisir au hasard les traits qui constituent l'allégorie, pour composer quelques sonnets de plus sur ce thème banal :

1. Sonnet, *Bergerie*, I, p, 190.
2. Jamyn, *Artémis*, sonnet, p. 291. Thyard, *Erreurs amoureuses*, sonnet, 19.

Ma nef passe au détroit d'une mer courroucée,
Toute comble d'ennuis, l'hiver à la minuict.. ..
Elle a pour chaque rame une longue pensée.....
Les vents de mes soupirs, effroyables de bruit,
Ont arraché la voile à leur plaisir poussée.
De pleurs une grand pluie et l'humide nuage
Des dédains orageux détendent le cordage.
D., I, 68.

C'est toujours le même entassement fastidieux de détails monotones et de rapprochements forcés ; nous ne pouvons que constater les efforts stériles de l'imagination et la sécheresse du cœur ; le moindre sentiment, le plus léger cri de la nature feraient bien mieux notre affaire. Seule la langue s'assouplit et se fortifie dans cette lutte avec un modèle, tandis que le rythme gagne en fermeté, en douceur, en harmonie. Ce résultat aura d'ailleurs son importance.

L'abus de la métaphore conduit directement à l'emploi des fausses richesses que la mythologie et l'histoire peuvent fournir à la langue poétique. L'Europe méridionale et occidentale est plus particulièrement tributaire des civilisations antiques, comme Rome l'était de la culture grecque. L'éducation de l'esprit moderne s'est faite à l'école des maîtres grecs et romains, dont les œuvres et les conceptions mythologiques, morales, poétiques, sont devenues l'aliment ordinaire des intelligences. Il n'est donc pas étonnant que les littératures formées sur les enseignements de l'antiquité soient imprégnées d'un léger parfum qui rappelle leur origine ; il n'y a là qu'une grâce naturelle qui sied aux rejetons des langues anciennes. Mais ici la discrétion est une nécessité dont l'écrivain ne peut s'affranchir, sous peine de donner à ses compositions des teintes vieillottes et singulièrement pâlies. Malheureusement, les poètes ne savent pas toujours se tenir en garde contre ce procédé transmis par les Alexandrins à l'école de Catulle, et repris par Pétrarque et ses imitateurs. Il offre des ressources banales et des richesses trompeuses, qui ne demandent pas beaucoup de fécondité d'esprit, et que l'érudition et la mémoire peuvent fournir. Les développements de ce genre con-

stituent ce qu'Horace appelait *publica materies* [1], un domaine public, un sujet commun, aussi peu intéressant que facile.

Pétrarque a puisé largement dans l'antiquité grecque, latine, chrétienne, pour charger sa poésie d'un vain bagage ; la mythologie, l'histoire et la littérature lui ont fourni de faux ornements dont il a paré son style. Les *Triomphes* qu'il composa sur la mort de Laure font passer sous nos yeux tous les héros et les héroïnes qui pouvaient être rattachés au cortège de l'Amour, ou rangés sous la bannière ennemie. Nous voyons ainsi défiler devant nous les hommes et les femmes qui aimèrent criminellement, qui aimèrent chastement, ou qui combattirent l'amour : la mythologie, l'histoire, la poésie fournissent les éléments du grand escadron ; la Grèce, Rome, l'antiquité biblique et chrétienne, le moyen âge romanesque se bousculent et s'entassent pour former les escortes d'Amour et de Laure. C'est le triomphe de l'alexandrinisme. Mais il ne convient pas de juger très sévèrement cette œuvre, qui est une fantaisie de l'imagination, une vaste fiction allégorique.

Nous sommes plus choqués des banalités mythologiques que Pétrarque a parsemées comme des oripeaux dans son *Canzoniere*. Il a vu Laure et douze de ses compagnes gracieusement assises dans une barque qui sillonnait le Rhône : vite il évoque le souvenir du navire des Argonautes : « je ne crois pas qu'un pareil bateau emportât Jason vers la toison dont chacun aujourd'hui veut se couvrir, ni le berger (Pâris) dont Troie souffre encore » :

Simil non credo che Giason portasse
Al vello ond'oggi ogni uom vestir si vole,
Ne'l pastor di che ancor Troia si dole.
I, 170.

La réserve de sa dame le porte à envier le sort de Pygmalion, qui fut bien mieux traité [2]. Quand Laure a quitté pour jamais la terre, et qu'il n'a plus l'espoir de la revoir ici-bas, il exalte le

1. Horace, *Ad Pisones*, 131.
2. I, *Sonnet*, 50.

sort de Tithon, qui sait bien à quelle heure il peut retrouver son trésor [1].

Après les Grecs, voici les Romains qui fournissent des rapprochements surprenants au poète. Il veut se plaindre de la froideur de Laure, qui n'a pas une larme pour les tourments de son amant; il la compare à J. César, qui pleura son ennemi vaincu : « celui qui, en Thessalie, eut les mains si promptes pour teindre le sol d'un sang vermeil, pleura la mort du mari de sa fille » :

Quel ch'in Tessalia ebbe le man si pronte
A farla del civil sangue vermiglia,
Pianse morto il marito di sua figlia.
I, 29.

Et encore nous pouvons suivre le poète, quand il s'en tient aux grands évènements de l'antiquité ; mais quelquefois on a besoin d'un commentaire pour pénétrer l'allusion érudite; alors on a l'impression de l'alexandrinisme le plus achevé : « bientôt allait s'approcher de mes yeux la lumière qui de loin même les éblouit ; et de même que la Thessalie la vit elle-même changer, j'aurais complètement changé de forme » :

Che, come lei vide cangiar Tessalia
Così cangiato ogni mia forma avrei.
I, 35.

Est-ce assez obscur et alambiqué ? N'est-ce pas le fin du fin ? Est-ce bien la peine de se torturer ainsi, pour nous faire deviner qu'il aurait subi une métamorphose quelconque, comme celle qui fut infligée en Thessalie à sa dame même, à Laure, à Daphné ? Il ne craint même pas de recourir aux traditions du christianisme et de la Bible pour leur demander quelques lambeaux décoratifs ; et nous souffrons de cet effort pénible d'un esprit à court d'invention et surtout d'émotion sincère. Laure est née dans un petit bourg, et Pétrarque veut exalter ce fait, que ce soleil de beauté a paru dans une obscure localité. Pour cela, il remonte jusqu'à la création, pour passer à la conduite de Dieu

1. II, *Sonnet*, 23.

dans le choix de ses humbles disciples et aboutir à la préférence que Jésus donna à l'obscure Judée sur la brillante Rome, pour en faire son berceau ; ainsi la naissance de Laure est une exaltation de l'humilité : « En venant sur la terre pour éclaircir les Ecritures, qui pendant de longues années déjà avaient dissimulé la vérité, Dieu enleva à leurs filets Jean et Pierre et leur donna une place dans le royaume du ciel. Pour sa naissance, il ne voulut pas en faire l'honneur à Rome, mais à la Judée, tellement il se plut toujours à exalter l'humilité au dessus de toute condition. Et maintenant dans un petit bourg, il a fait paraître un soleil » :

Venendo in terra a illuminar le carte.. ..
Tolse Giovanni dalle rete e Piero.....
Di se, nascendo, a Roma non fè grazia
A Giudea sì.......
Ed or in picciol borgo un sol n'ha dato.
I, 4.

Pour faire valoir sa fidélité envers sa dame, il rappelle l'exemple de la Madeleine et de Saint Pierre, qui furent sauvés par leur foi, tandis qu'il souffre de la sienne [1]. Cependant nous éprouvons une impression de malaise, en lisant ces passages tourmentés, où l'invention poétique est haletante et presque épuisée.

L'effet est surtout choquant quand le poète réunit dans un même passage les traditions païennes et chrétiennes ; l'antiquité grecque lui est si familière qu'il semble ne pas s'apercevoir de cette sorte de profanation. Dans une chanson, fort belle d'ailleurs, sur la croisade, il s'adresse à son illustre ami Jacques Colonna et l'exhorte à seconder le roi de France avec ce noble génie qu'il tient du ciel « par la grâce de l'immortel Apollon »,

Per grazia tien dell' immortale Apollo.
Var., *Canz.*, I.

Ailleurs il regrette de ne pas s'être établi solidement dans la grotte Delphique, pour que Florence eût en lui son poète, comme Vérone, Mantoue et Arunca ont le leur, Catulle, Virgile et Lucilius ; mais la sève de sa poésie est desséchée, et par sa

1. I, *Sonnet,* 64.

faute il est privé des fruits de son talent, « à moins que l'éternel Jupiter ne fasse pleuvoir sur lui sa grâce »,

> . . . . . . se l'eterno Giove
> Della sua grazia sopra me non piove.
>
> *Var.*, 18.

Peut-on pousser plus loin l'abus de la mythologie ? Quels mauvais exemples Pétrarque donne ici à ses imitateurs ! Ronsard et ses disciples, épris eux-mêmes de l'antiquité classique, ne manqueront pas d'étaler leur érudition, protégée par l'autorité du *Canzoniere*. Ils montreront cependant plus de réserve pour les allusions tirées du christianisme ; surtout ils se garderont avec soin d'associer la Grèce et la Bible, Rome et l'Evangile ; ils craindraient peut-être de s'exposer à une accusation d'incrédulité ou de calvinisme. Ils se rattrapent bien sur les rapprochements purement mythologiques, qu'ils entassent sans discrétion et qu'ils recherchent avec une préoccupation de profonds érudits. Ils n'ont plus besoin ici de reproduire directement des textes de Pétrarque ; ils peuvent se contenter de suivre son procédé, dont l'application est si facile. Ils jettent ainsi sur leur poésie une broderie savante qui nuit à la clarté du développement et qui exige chez le lecteur une grande connaissance de l'antiquité grecque et romaine, de la mythologie, de l'histoire et même de la littérature. Ronsard veut célébrer les qualités de Cassandre, et jouant sur son nom d'après un procédé que nous étudierons plus tard, il compose ce sonnet étonnant :

> A ton frère Pâris tu sembles en beauté,
> A ta sœur Polyxène en chaste conscience,
> A ton frère Hélénus en prophète science,
> A ton parjure aïeul en peu de loyauté,
> A ton père Priam en fière royauté,
> Au vieillard Anténor en mieleuse éloquence,
> A ta tante Antigone en superbe arrogance,
> A ton grand frère Hector en fière cruauté.
> Neptune n'assit onc une pierre si dure
> Dedans le mur Troyen que toy, pour qui j'endure
> Un million de morts, ni Ulysse vainqueur
> N'emplit tant Ilion de feux, de cris et d'armes,

De soupirs et de pleurs, que tu combles mon cœur,
Sans l'avoir mérité, de sanglos et de larmes.

Am., I, 79.

Une fois entraîné sur cette pente, le poète ne saura plus se retenir, parce qu'avec ses allusions érudites, il peut se donner l'illusion de trouver des développements apparemment originaux. Il croira traduire ses tourments dans une langue éminemment poétique, en les comparant à ceux d'Ixion, de Tantale, de Sisyphe [1] ; sa dame sera une Circé enchanteresse, qui le change de forme et l'enserre dans ses fers, et rien ne pourrait rompre la métamorphose, ni l'épée d'Ulysse, ni le Moly ; il faudrait un Astolphe nouveau [2]. Voilà de la besogne pour Muret, qui écrivit avec Belleau de savants commentaires sur les *Amours* de Ronsard ; ce n'est pas trop de sa profonde érudition pour faciliter l'intelligence de certains sonnets. Ici une femme indiscrète est une seconde Aglaure ; Cassandre, chassant un cerf en compagnie du poète, est piquée par une ronce énamourée ; de son sang naquit soudain une fleur qui reçut le nom de Çassandrette, tout comme d'Hélène naquit une fleur qui en tire son nom (Helenium des Grecs, Inula des Latins) ; le penser du poète, plus rapide que « le chevalier qui tua la Chimère », a été conçu par Borée,

Et sur les champs, fait ailé belliqueur,
Comme un Zéthès s'envole après *son* cœur,
Qu'une Harpie humainement dévore.

Am., I, 15.

Les poètes de la Pléiade, tous profondément versés dans la connaissance de l'antiquité, rivalisent à qui mieux mieux pour affubler leurs sonnets d'ornements mythologiques. Du Bellay, émerveillé par les sons que le luth rend sous la main de sa dame, évoque les souvenirs d'Orphée et d'Amphion, qui lui paraissent désormais moins incroyables [3] ; s'il nous entretient de ses souf-

1. *Amours*, sonnet, 58, 239.
2. *Amours*, sonnet, 74.
3. Du Bellay, *Amours*, 22, p. 131.

frances, il rappelle les tourments d'Encelade et de Prométhée [1]; si Olive est atteinte par la maladie, il appelle à son secours Cythérée, la gloire Paphienne, la Vierge Tritonienne, et Diane, et Phébus pour la guérir [2]. De Baïf, exposant ses peines, déclare que la cruelle roue qui « martyre » l'adultère de la nue, et la paire de vautours qui déchirent le foie de Prométhée, ne sont rien en comparaison de ce qu'il éprouve de la part de Méline [3]. Jodelle est encore plus intempérant : pour peindre le bonheur qu'il doit à sa maîtresse, il rappelle les heureux mortels qui reçurent les faveurs des déesses; toutefois, Anchise, Pâris, Endymion, Céphale ne peuvent s'égaler à notre poète, pas plus que Vénus, Œnone, la Lune et l'Aurore, à sa dame [4]. Mais Jamyn, Thyard et Desportes dépassent toute mesure ; l'un, qui n'est jamais las de penser aux yeux meurtriers de sa Cythérée, se traîne languissant et craint la chute d'Icare ou de Phaéton [5]; l'autre trouve qu'il ressemble en aimant au valeureux Persée, qui d'un vol nouveau prit sa route vers les dieux; mais il n'a pas le bouclier renommé, don de Vulcain, qui permit au héros de voir la Gorgone; au contraire, dès qu'il s'approche de sa belle Méduse, il est transformé en rocher par un trait de ses regards. Sa vie peut donc être comparée à un enfer, avec un Styx de pleurs et un Phlégéthon de soupirs brûlants [6].

Il nous suffit d'avoir indiqué le procédé de développement dont il est ici question, sans songer à passer en revue les détails de langue poétique qui prennent leur source dans la mythologie; l'objet de notre étude est d'analyser les habitudes de style et le caractère littéraire des poètes français du XVIe siècle, et non de dresser une nomenclature interminable, une statistique fastidieuse. Comment cependant pourrions-nous glisser sur les particularités de style et de langue dues à des allusions purement littéraires, et suggérées par des passages célèbres des chefs-

1. Olive, *Sonnet*, 51.
2. Olive, *Sonnet*, 104.
3. Méline, I, *Sonnet*, p. 27.
4. *Amours diverses*, 23.
5. Jamyn, *Artémis*, *Elégie*, 176.
6. Desportes, *Hippolyte*, sonnet, 41. *Diane*, II, 36.

d'œuvre anciens ou modernes ? Si l'on voulait glaner tous les détails de l'imitation directe, la moisson serait très abondante ; mais nous devons nous borner à signaler des tirades traduites fidèlement, ou du moins visiblement inspirées de l'antiquité. Pétrarque n'en manque pas ; mais on peut ici admirer une discrétion, un goût mesuré que nous voudrions aussi soutenus et aussi constants dans les autres parties de la langue poétique. Parfois en lisant le *Canzoniere*, on relève un souvenir de Virgile, qui était si familier et si cher au poète ; il décrit ainsi son agitation prolongée pendant la nuit, alors que le repos règne dans la nature entière : « maintenant que le ciel, et la terre, et le vent se taisent ; que le sommeil dompte les bêtes sauvages et les oiseaux ; que la nuit fait accomplir son cercle à son char étoilé, et que la mer, exempte de vagues, est étendue dans son lit, je vois, je pense, je brûle, je pleure..... »

Or che'l ciel e la terra e'l vento tace,
E le fere e gli augelli il sonno affrena,
Notte'l carro stellato in giro mena,
E nel suo letto il mar senz' onda giace...
I, 113.

Ne se prend-on pas à penser ici au magnifique tableau où Virgile décrit la douloureuse insomnie de Didon à la veille du départ d'Enée, quand, au milieu du silence et du repos universels, la malheureuse Phénicienne ne peut goûter les douceurs du sommeil et les bienfaits de la nuit ?

Nox erat et placidum carpebant fessa soporem
Corpora per terram, silvaeque et saeva quierant
Aequora, cum medio volvuntur sidera lapsu,
Cum tacet omnis ager pecudes pictaeque volucres,
Quaeque lacus late liquidos, quaeque aspera dumis
Rura tenent, somno positae sub nocte silenti
Lenibant curas et corda oblita laborum.
At non infelix animi Phœnissa.....
En., IV, 222.

L'inspiration la plus curieuse que Pétrarque doive à l'érudition est celle de la cinquième Canzone ; elle est composée de cinq strophes qui se terminent chacune par un vers emprunté textuel-

lement au commencement de cinq chansons de poètes divers, du provençal Arnauld Daniel, des italiens Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia, Dante, et enfin de l'auteur lui-même. Mais ce n'est là qu'un jeu de l'imagination en belle humeur et un artifice de composition.

Chez Ronsard et ses disciples, l'érudition tient une grande place ; souvent ils ne se sont pas contentés d'emprunter les idées de Platon, d'Anacréon ou des élégiaques latins ; ils ont pillé largement la langue poétique des modèles anciens, reproduit des locutions, imité des passages, traduit même des pièces entières. Ronsard a « bien mille fois » essayé de chanter Cassandre, mais il recule épouvanté devant le beau nom, qui le tourmente de cent fureurs :

Je suis semblable à la prestresse folle
Qui bègue perd la voix et la parolle
Dessous le dieu qu'elle fuit pour néant.
Am., I, son., 27.

C'est une imitation un peu terne, mais sensible de Virgile, dont on connaît les beaux vers sur la Sibylle de Cumes :

At Phœbi nondum patiens immanis in antro
Bacchatur vates, magnum si pectore possit
Excussisse deum : tanto magis ille fatigat
Os rabidum, fera corda domans, fingitque premendo.
En., VI, 77.

Ailleurs Ronsard se pare des dépouilles d'un élégiaque, dont il emprunte l'idée et le style :

Rompre ta foy, manquer de ton devoir,
Cela, cruelle, hé n'est-ce pas avoir
Tes mains de sang et d'homicide teintes ?
Am., I, 40.

Le poète n'a fait que traduire Properce :

Mentiri noctem, promissis ducere amantem,
Hoc erit infectas sanguine habere manus.
El., II, 17, 1.

Ailleurs il se plaint de l'Amour, qu'il déclare n'être pas d'origine céleste et fils de Vénus, mais né d'une ourse et allaité par une lionne d'Afrique[1] ; c'est le reproche que Didon adresse à Enée :

Nec tibi diva parens, generis nec Dardanus auctor,
Perfide, sed duris genuit te cautibus horrens
Caucasus, Hyrcanaeque admôrunt ubera tigres.
En., IV, 365.

Le même passage a inspiré Baïf, dont la langue poétique est d'ailleurs détestable ; il adresse cette apostrophe à l'Amour :

Si ton séjour c'est le manoir des cieux,
Tu n'es pas dieu.....
Entre des rocs plutost d'une lyonne
Tu as tetté la tettasse félonne.
Tel, tel, cruel, je t'ai, je t'ai senti.
Mél., I, p. 37.

Du Bellay a « cent mille fois » voulu fuir les beaux yeux de sa douce guerrière, mais il ne peut éviter leur poursuite et leur atteinte :

Ainsi le cerf par la plaine élancé
Evite l'arc meurtrier qui l'a blessé,
Mais non le traict, qui toujours lui demeure.
Ol., 70.

On se répète tout bas les vers de Virgile :

.....qualis conjecta cerva sagitta
Quam procul incautam nemora inter Cresia fixit
Pastor agens telis, liquitque volatile ferrum.
.....haeret lateri mortalis arundo.
En., IV, 69.

Jamyn a trouvé la comparaison heureuse, et même après Du Bellay a cru pouvoir en reproduire les images et les particularités de style :

En te laissant, je ne t'ay point laissée.....
Comme une biche atteinte par le flanc
D'un fer ailé.....

1. *Amours*, I, sonnet, 221.

.....elle emporte caché
Le dard mortel aux entrailles fiché.
Oriane., *El.*, p. 91.

Jamyn ne peut aspirer qu'au mérite d'une traduction plus fidèle ; il se plaît souvent à cette lutte avec un texte latin, et nous ne blâmerions pas cet exercice, s'il n'avait pas l'air de donner ses plagiats comme des trouvailles poétiques. Si le lecteur ne connaissait pas son Horace, il louerait ce passage :

L'aspre hiver se délie au gracieux retour
D'avril et des Zéphyrs revolans à leur tour.
Or., I, p. 95.

Mais le souvenir du poète latin s'impose à l'esprit :

Solvitur acris hiems grata vice veris et Favonî.
Carm., I, 4.

La langue du traducteur est pénible et tendue dans sa fidélité ; mais elle ne manque ni de douceur ni d'harmonie, et à force de lutter contre le texte des grands écrivains, elle gagnera de jour en jour en souplesse et en richesse. Ce contact prolongé avec les formes pures et saines de la poésie ancienne la guérira peu à peu du mauvais goût et la contraindra de se fortifier, pour se mettre en mesure de rendre les plus hautes et les plus délicates conceptions de la pensée.

CHAPITRE III.

La recherche. — Antithèses. — Pointes. — Jeux de mots.

L'imitation des grands modèles de l'antiquité était profitable à nos poètes et ils auraient tiré de grands profits de leur penchant, s'ils s'y étaient attachés plus fidèlement qu'à Pétrarque. Mais dans la composition de leurs œuvres élégiaques, le souvenir du maître italien obsédait leur esprit et leur imposait ses formes de style brillantes et consacrées par l'admiration des siècles. C'est donc lui qu'ils consultèrent malheureusement plus que Virgile ou Horace, et leur jugement fut ébloui par le rayonnement des faux brillants du *Canzoniere*. L'éclat étincelant de sa langue avait particulièrement le don de les séduire : de là cette profusion de locutions chatoyantes, d'oppositions savantes, de mots qui se heurtent, qui se balancènt, qui se choquent, pour faire jaillir des lueurs brusques et passagères. L'antithèse est une figure chère à Pétrarque ; elle lui paraît éminemment propre à donner un jour éclatant à la pensée. Mais il ne considère pas qu'elle a besoin, plus qu'une autre forme de langage, d'être dans la nature des choses ; chez lui, elle est trop souvent dans les mots et non dans les idées. Alors elle n'accuse que la recherche et la subtilité ; elle engendre la monotonie et elle nous fatigue par un étalage prolongé de facettes lumineuses qui n'éclairent pas des pensées justes. Ainsi sa maîtresse chérie, qui résiste à sa passion, est une douce guerrière [1], une ennemie douce et amère, qu'il est cependant obligé de chanter :

Della dolce ed acerba mia nemica
E bisogno ch'io dica.....
I, *Canz.*, 1.

Ou bien c'est une bête féroce aussi belle que cruelle (*ibid.*) ;

1. I, *Sonnets*, 17, 127, 196.

elle a des gestes suavement hautains et de doux dédains hautainement humbles :

E gli atti suoi soavemente alteri
E i dolci sdegni alteramente umili.
I, *Canz.*, III.

Elle pleure des bonheurs qui arrivent à son amant, et elle rit de ses pleurs [1]. Pétrarque d'ailleurs, nous le savons, est résigné à son sort, qui ne lui paraît pas dépourvu de charme, et il nous le déclare en antithèses savamment combinées : « l'amertume m'est douce et la perte m'est utile... maintenant je suis ici, hélas ! et je veux être ailleurs ; je voudrais vouloir encore, et je ne veux plus : »

L'amar m'è dolce, ed util il mio danno.....
Or quì son, lasso, e voglio esser altrove,
E vorrei più voler, e più non voglio.
I, 82.

Cette banale antithèse est répétée à satiété : sa peine est douce et son contentement est amer [2] ; c'est une mort vivante, un mal charmant, qui font qu'il tremble au cœur de l'été, et qu'il brûle en hiver :

O viva morte, o dilettoso male.....
E tremo a mezza state, ardendo il verno.
I, 88.

Pétrarque a une grande tendresse pour cette dernière antithèse, car elle revient fréquemment dans son style sous des formes légèrement variées ; toutes les espèces de mots qui peuvent s'y prêter nous la présentent tour à tour et à plusieurs reprises. Il s'en sert pour marquer la profondeur immuable de son chagrin ; car son cœur ne cessera d'être agité et ses yeux d'être humides, que le jour où l'on verra le feu glacer, et la neige brûler :

Vedrem ghiacciar il foco, arder la neve.
I, *Sest.*, II.

1. I, *Sonnets*, 120 ; II, 86.
2. I. *Sonnets*, 183.

Il l'emploie naturellement pour caractériser sa passion, feu que devait éteindre le temps froid [1]. Mais qu'espérer, puisque Laure fait de lui en été un glaçon, un feu quand vient l'hiver ?

Di state un ghiaccio, un foco quando verna.
I, 99.

Hélas ! l'amour qui le possède enflamme son cœur d'un zèle ardent, et le tient contracté par une peur glacée ; ainsi son esprit ne sait plus qui l'emporte, de l'espérance ou de la crainte, de la flamme ou de la glace :

Amor che 'ncende'l cor d'ardente zelo
Di gelata paura il tien costretto,
E qual sia più fa dubbio all'intelletto,
La speranza o'l timor, la fiamma o'l gielo.
I, 130.

Mais en fin de compte, dans le feu comme dans la glace, en tremblant, en brûlant, il déclare, même après la mort de Laure, qu'il a été fort heureux :

.....e'n foco e'n gielo
Tremando, ardendo, assai felice fui.
II, 65.

C'est un cliquetis d'antithèses pénibles et alambiquées. Pétrarque en arrive fatalement à rapprocher non plus des idées même forcées, mais des adjectifs et des substantifs, qui forment d'étranges mots composés ; ainsi son malheur était écrit dans la douce-amère vue de Laure :

E scritto era in sua dolce amara vista.
II, 57.

Dans cette voie, il ne lui reste plus qu'à jeter les antithèses à pleines mains dans ses strophes, à poursuivre les oppositions, sans être arrêté par les banalités et les redites. Pétrarque n'est pas choqué par cet entassement confus : « Amour m'éperonne dans un même moment et me fait sentir le frein, me rassure et m'épouvante, m'enflamme et me glace, m'est agréable et repous-

1. I, *Ballade*, III.

sant, m'appelle à lui et me chasse, entretient tantôt mon espérance et tantôt ma peine » :

> Amor mi sprona in un tempo ed affrena,
> Assecura e spaventa, arde ed agghiaccia,
> Gradisce e sdegna, a se mi chiama e scaccia,
> Or mi tene in speranza ed or in pena.
>
> I, 126.

Il n'a plus qu'un effort à faire pour atteindre la dernière limite du mauvais goût ; il lui reste à accumuler une série d'antithèses pour en encombrer les quatorze vers de tout un sonnet. L'entreprise n'est pas au dessus de ses moyens ; mais le résultat n'est pas plus brillant. Sommes-nous bien convaincus et bien touchés de cette cruelle agitation qu'il nous décrit ? « Je ne trouve pas de paix et je n'ai pas de quoi faire la guerre ; et je crains et j'espère, et je brûle et je suis un glaçon ; et je m'envole par delà le ciel et je suis gisant à terre ; et je n'étreins rien et j'embrasse le monde entier. Une personne me tient en prison sans m'ouvrir ni m'enfermer, ne me garde pas comme sien et ne dénoue pas mes liens ; et Amour ne me tue pas et me laisse enferré, ne me veut pas vivant et ne me tire pas d'embarras. Je vois sans yeux ; et je n'ai pas de langue et je crie ; et je souhaite de périr et je demande secours ; et je me hais moi-même et j'aime autrui ; je me nourris de douleur ; en pleurant je ris ; également me déplaît la mort et la vie : voilà dans quel état, Madame, je suis à cause de vous » :

> Pace non trovo e non ho da far guerra ;
> E tremo e spero, ed ardo e son un ghiaccio ;
> E volo sopra'l cielo, e giaccio in terra ;
> E nulla stringo, e tutto'l mondo abbraccio.
> Tal m'ha in prigion che non m'apre nè serra,
> Nè per suo mi riten nè scioglie il laccio ;
> E non m'ancide Amor e non mi sferra ;
> Nè mi vuol vivo nè mi trae d'impaccio ;
> Veggio senz'occhi ; e non ho lingua e grido ;
> E bramo di perir e cheggio aita ;
> Ed ho in odio me stesso ed amo altrui ;
> Pascomi di dolor ; piangendo rido ;

Egualmente mi spiace morte e vita.
In questo stato son, Donna, per vui.
I, 90.

Si le cadre du sonnet était plus vaste, le poète ne serait pas embarrassé pour rassembler encore les antithèses plus ou moins déplacées et incohérentes. C'est un procédé très commode, qui n'exige pas chez l'écrivain une imagination féconde, ni une âme sensible, ni même un jugement droit ; il n'y a qu'à prendre un fait physique ou moral, un objet matériel ou immatériel, à le rapprocher de son contraire et à disposer le tout sur un rythme déterminé ; le poète le plus déshérité par la Muse pourra nous tourmenter longtemps des sons monotones de sa lyre. Si c'est tout un chœur, comme celui de la Pléiade, qui chante sur un thème commun, l'amour, nous entendrons les mêmes modulations avec le retour des mêmes sentiments ; et lorsque les idées opposées ne seront pas tirées de Pétrarque, les antithèses auront pourtant un air de famille très frappant avec celles du *Canzoniere*. Marot lui-même s'amusait parfois à ces oppositions piquantes, qui plaisaient au tour malin de son esprit, et il composa quelques petites pièces du genre qu'on appelait alors *Contradictions* :

En espérant espoir me désespère,
Tant que la mort m'est vie très prospère.
Rond., 22.

Melin de Saint-Gelais, au souffle court, à l'imagination stérile, trouve ce procédé commode et définit l'amour par un entassement d'antithèses :

C'est un refus qui assure et afferme,
Un affermer qui désassure et nie,
C'est un jeûner qui paist et rassasie etc... [1]
Rond., 22.

On voit combien il est facile de composer des distiques selon cette méthode, ou d'aligner les décasyllabes sur ces oppositions banales ; il semble que les deux vers soient bâtis sur un seul

1. *Description d'amour*, édit. Blanch., I, p. 82.

mot, *refus*, par exemple, dans le commencement du passage que nous venons de citer.

Ronsard a fort cultivé l'antithèse ; il a repris les idées opposées par Pétrarque et les a présentées avec de toutes petites modifications, qui ôtent à ses vers le caractère de traductions et leur laissent celui d'imitations. Ainsi il porte gravé au fond de son cœur le portrait

D'une humble-fière, et fière-humble guerrière.
Am., I, 115.

Sa maîtresse est une douce inhumaine, aussi belle que cruelle, joignant au miel de la beauté le fiel de la cruauté [1] ; voilà la nourriture dont il doit repaître son âme, parce qu'il aime trop :

De la mielleuse et fielleuse pasture
Dont le surnom s'appelle trop aimer,
Qui m'est et sucre et riagas [2] amer,
Sans me saouler je pren ma nourriture.
Am., I, 151.

Naturellement il exprime sa souffrance et sa joie, ses alternatives d'espoir et de désespoir par l'antithèse banale, tirée des idées de feu et de glace :

Je tremble, j'ars, je vis d'un feu d'aimer.
Am., I, 98.

Nous retrouvons à peine dissimulés les idées, les sentiments et même les mots du *Canzoniere* ; seulement, pour ne pas trahir ouvertement le plagiat, le poète prend souvent une idée dans un sonnet, une image dans un autre, et modifie légèrement le cadre de sa composition :

Or' que le ciel, or' que la terre est pleine
De glas, de gresle esparse en tous endroits...
Amour me brusle, et l'hiver froidureux,
Qui gèle tout, de mon feu chaleureux

1. *Amours*, I, 139, 50.
2. Espèce de poison (*Comm. de Muret*).

Ne gèle point l'ardeur qui toujours dure.
Voyez, amans, comme je suis traitté,
Je meur de froid au plus chaut de l'esté
Et de chaleur au cœur de la froidure.

Am., I, 168.

Ronsard nous décrit ses peines et ses plaisirs en se représentant placé, comme Pétrarque, entre l'effroi et l'espérance, le doute et l'assurance, indigent et donnant tout le sien, possédant tout et ne jouissant de rien, libre et traînant son lien, vaillant et craintif, voulant mourir et vivant par contrainte [1]. Il ne se lasse pas de ces antithèses, il les reprend même après les avoir déjà employées, il les entasse et remplit des sonnets de pleurs, de douleurs, de regrets, de désespoirs, de feux, de joies, de glaces, de rires, de douces morts [2]. Choisissons un exemple entre vingt autres :

J'espère et crain, je me tais et supplie,
Or'je suis glace, et ores un feu chaut,
J'admire tout et de rien ne me chaut,
Je me délace et soudain me relie.
Rien ne me plaist, sinon ce qui m'ennuie,
Je suis vaillant et le cœur me défaut,
J'ay l'espoir bas, j'ay le courage haut,
Je doute Amour, et si je le deffie.
Plus je me pique, et plus je suis rétif,
J'aime estre libre et veux estre captif,
Cent fois je meur, cent fois je pren naissance.
Un Prométhée en passions je suis ;
Et pour aimer perdant toute puissance,
Crier mercy seulement je ne puis.

Am., I, 12.

Cette façon d'exprimer les incertitudes de l'âme nous est familière après l'étude de Pétrarque ; nous connaissons ces conceptions, que nous avons déjà rencontrées dans le *Canzoniere* ; nous ne sommes plus surpris de cette langue poétique, constituée par des images devenues banales, par des métaphores ressassées,

1. *Amours*, I, sonnet, 44, 87.

2. *Amours*, I, sonnet, 71, 155 ; sonnet, 53, 98, 116, 125, etc.

par des antithèses tantôt vulgaires, tantôt recherchées, enfin par des détails d'érudition. C'est du Pétrarque alangui et transposé ; les idées et les formes poétiques qui remplissent le sonnet sont empruntées à des pièces diverses du modèle italien ; parfois un vers paraît fait sur un patron connu, sans rappeler précisément un passage du texte imité :

Je me délace et soudain me relie

Ou bien le tour donné à l'idée a été légèrement modifié :

Plus je me pique et plus je suis rétif,

et Pétrarque avait dit :

Amor mi sprona in un tempo ed affrena.

Ou bien c'est une épithète qui est ajoutée ou changée, une circonlocution qui remplace une expression forte du texte italien : à l'aide de ces procédés, Ronsard se livre à une imitation qui exige encore un certain travail de facture, qui, pour n'être pas originale par les idées, garde certains mérites de forme, et qui en tout cas, fut très utile pour le progrès de la langue.

Ainsi le chef de la Pléiade tâche de se préserver de la traduction visible et surtout suivie, sans d'ailleurs réussir toujours à la dissimuler. On peut faire la même observation sur l'imitation de Du Bellay ; lui aussi use largement de l'antithèse, mais sans trop accuser les larcins faits au *Canzoniere* ; il applique le procédé à des idées empruntées au modèle italien, et aussi à des inspirations personnelles. Olive est la douce guerrière, dont la forte faiblesse dompte les plus puissants et qu'il veut fuir pour avoir la paix avec ses beaux yeux ; mais il n'en a pas la force ; il prend plaisir à son propre tourment ; il voit son bien et procure son mal ; le désir l'enflamme et la crainte le rend glace [1].

Ores je chante et ores je lamente ;
Si l'un me plaist, l'autre me plaist aussi...
Soit bien ou mal, désespoir ou attente,
Soit que je brusle ou que je sois transi

1. Olive, *Sonnets*, 13, 26, 70.

Ce m'est plaisir de demeurer ainsi...
Tant mon amer a la racine doulce.
Olive, 99.

Du Bellay, il ne faut pas l'oublier, s'efforce le premier de mettre en pratique le précepte qu'il donnait dans son *Manifeste*, quand il recommandait d'imiter adroitement les maîtres anciens en se les assimilant et les convertissant en sang et nourriture. Ainsi, empruntant le procédé de l'antithèse à Pétrarque, il en fait un heureux usage pour exprimer des conceptions originales, dont le mérite est incontestable :

J'aime la liberté et languis en service,
Je n'aime point la cour et me faut courtiser,
Je n'aime la feintise et me faut déguiser.
Regr., 39.

Du Bellay, on le voit, a dans sa langue une aisance un peu molle, il est vrai, mais estimable. Son camarade Baïf est plus lourd, selon son habitude, plus dur, plus serré dans son imitation. Chez lui, l'art est plus rudimentaire ; les antithèses sont tirées de toutes pièces du *Canzoniere* ; idées et langue sont également empruntées à Pétrarque : sa dame l'enflamme et l'*englace* ; qui veut comme lui être heureux en se plaignant, se *trister* en joie, s'*éjouir* en tristesse, mourir en vivant, vienne voir sa maîtresse ; qui ne l'a vue ne connaît Amour, ni ses traits, ni la beauté [1]. Des vers entiers sont directement transportés dans ses sonnets avec leurs antithèses :

Si ce n'est pas Amour, que sent doncques mon cœur ?
Si c'est Amour aussi, pour Dieu quelle chose est-ce ?...
Rien étreindre ne puis, toute chose j'embrasse.
J'aime bien d'estre serf et cherche liberté.
Fr., p. 102, 150.

Belleau nous peint les agitations de son âme en les représentant comme de « déplaisans plaisirs et d'aigres douceurs » ; la peur d'être mal reçu par sa dame le rend vaillant pour mourir ; il espère dans le désespoir, et le seul espérer fait qu'il désespère [2].

1. *Méline*, I, p. 15. *Francine*, II, p. 143.
2. *Bergerie*, I, p. 103 ; II, p. 110.

Jodelle se trouve et se perd, s'assure et s'effraye, revit en sa mort, voit sans penser voir, est tourmenté à la fois par la tristesse et la joie, par le savoir et l'ignorance [1]. Desportes a un goût particulier pour l'antithèse du feu et de la glace, qu'il retourne en tout sens et présente sous toutes les faces :

> Je suis transi de froid au plus chaut de l'esté.
>
> *D.*, II, 83.

Sa dame même est une glace vive, qu'il voudrait voir pour s'en brûler le cœur, et qui, parmi les rigueurs de l'hiver, fait que son âme est convertie en braise ; c'est un ivoire vivant, une neige animée, et Desportes est à toute heure enflammé de sa glace [2]. Enfin le poète pratique bien plus la traduction que l'imitation et ne se gêne pas pour emprunter l'idée et la langue à la fois :

> Amour en meme instant m'aiguillone et m'arreste,
> M'asseure et me fait peur, m'ard et me va glaçant,
> Me pourchasse et me fuit, me rend faible et puissant.
>
> *Hip.*, 27.

Le seul mérite auquel paraissent ici prétendre nos poètes, c'est de reproduire les antithèses familières à Pétrarque. Les uns tâchent de dissimuler leurs larcins en les présentant dans un cadre nouveau, en changeant les tours de phrase, en supprimant certains détails du texte, en ajoutant des épithètes ; les autres, gênés sans doute par les imitations antérieures de Ronsard ou de Du Bellay, s'attachent plus étroitement au modèle et s'en tiennent à des traductions à peu près fidèles, ou bien cherchent une originalité douteuse dans la redondance et dans le délayage. Tous s'efforcent aussi d'affiner encore les subtilités du texte italien et veulent surprendre l'esprit du lecteur par l'imprévu des oppositions, par le choc étincelant des contradictions apparentes, par les lueurs fugitives des pointes aiguisées.

Pétrarque, dont le goût est souvent en défaut, n'avait pas su se préserver de ces cadences maniérées, de ces allitérations heur-

1. *Amours diverses*, 42.
2. *Cl.* 44. *Hippolyte*, 87. *Cl.*, 15.

tées, de ces traits effilés, qui sont singulièrement fades et monotones, lorsqu'ils affectent une allure prétentieuse. On veut paraître ingénieux et piquant, et l'on n'aboutit qu'à l'afféterie minutieuse et au clinquant de mauvais aloi. Il faut reconnaître que le poète italien s'est retenu de son mieux sur cette pente dangereuse où ont roulé ses imitateurs des deux côtés des Alpes; mais il offrait assez de mauvais exemples pour lancer dans cette voie les esprits affinés de nos écrivains du XVI[e] siècle. Ceux-ci subissaient d'ailleurs dans leur entraînement l'influence immédiate de leurs voisins, les Pétrarquistes italiens, qui avaient montré un goût passionné pour la pointe.

Le faux brillant de ce défaut tient ordinairement à l'emploi d'un même mot dans deux tours différents pour exprimer des idées opposées, ou bien au rapprochement de deux faits contradictoires, dont l'antithèse réside uniquement dans les termes : « Les douces collines, où je me laissai moi-même, en *partant* de l'endroit d'où je ne peux jamais *partir*, défilent devant moi... mais plus je m'éloigne du joug, plus je m'en rapproche », selon qu'on l'entend physiquement ou moralement :

I dolci colli ov'io lasciai me stesso
Partendo onde partir giammai non posso...
Ma com' più me n'allungo e più m'appresso.
I, 155.

Pétrarque emploie encore un mot qui se répète avec deux nuances différentes de sens : « ainsi puissé-je *enfermer* dans ces vers mes pensées, comme je les *enferme* dans mon cœur ! »

Così potess'io chiuder in versi
I miei pensier, come nel cor li chiudo.
I, 64.

Même quand il est envahi par la tristesse, il ne sait pas résister à la lueur rapide d'un cliquetis de mots : « la Mort triompha sur le visage qui avait coutume de triompher de moi » :

.....Morte trionfò nel volto
Che di me stesso trionfar solea.
Tr. de la Ren., I.

Nos poètes du XVIe siècle n'ont pas eu l'occasion d'emprunter ici les idées de leur modèle ; mais ils ont su appliquer le procédé et donner à leur langue poétique le tour pointilleux qui pouvait arracher aux beaux esprits des exclamations de surprise. La chute jolie, amoureuse, agréable, que Philinte admire dans le sonnet d'Oronte, avait été préparée par Ronsard :

Que dois-je faire ? Amour me fait errer
Si hautement, que je n'ose espérer
De mon salut, que la désespérance.
Am., I, 11.

Cette pointe n'est pas un accident dans les sonnets du chef de la Pléiade ; car il ne craint pas une récidive. Ainsi il regrette sa liberté, qu'il s'est laissé ravir,

Pour *se* laisser sans espoir tourmenter
En l'espérance.....
Am., I, 14.

Baïf veut faire preuve d'esprit, en alignant de prétentieuses allitérations :

Bernardin, tu croirois des poètes la bande
Qui font l'enfant Amour un aveugle et meurdrier,
Si ton cœur le sentait le cruel aussi fier.....
Et si de ton Baïf, si quelque fois le chant
Des seurs est avoué, le chant que ce méchant
Me force de chanter.....
Fr., *Am.*, II, p. 180.

Mais il faut dire que nos Pétrarquistes gardent une certaine retenue dans l'emploi de la pointe, sauf Desportes, qui en offre de nombreux exemples. Celui-ci les recherche avec complaisance et multiplie sous ce rapport des modèles achevés de mauvais goût. Pour dire qu'au milieu de ses tourments il n'ose pas formuler de récriminations contre sa dame, il trouve cette chute pour un sonnet :

Las ! je me plains que je ne m'ose plaindre.
D., I, 28.

Il court péniblement après une antithèse effilée, et il finit par être grotesque :

> La blancheur de mon teint se noircit de tristesse.
>
> *D.*, II; *El.*, p. 90.

Il abuse de l'emploi d'un mot pris dans deux acceptions diverses et transporté du sens propre au sens figuré : il ne veut pas mourir de peur de voir mourir sa peine [1]. Et voici revenir une pointe à peu près semblable :

> Et de la mort qu'absent d'elle je porte,
> Rien ne me peut délivrer que la mort.
>
> *Hipp.*, 33.

Enfin nous pourrions trouver des traces de ce mauvais goût jusque dans Bertaut et dans Marot [2]. Mais nous en avons assez dit pour faire comprendre ce caractère de la langue poétique de nos Pétrarquistes ; si nous nous étendions sur ce chapitre, on pourrait supposer que ce défaut tient dans leurs œuvres une place exagérée, tandis qu'en réalité elle est assez restreinte.

Que n'ont-ils montré la même discrétion dans l'emploi des jeux de mots ! Mais ici ils étaient dominés par l'influence du modèle, qu'ils n'ont fait que suivre, sans pouvoir le dépasser. Le nom de Laure prêtait d'abord à de froids rapprochements avec l'air, le souffle de la brise, qui se dit en italien *l'aura*. Pétrarque aime à faire des confusions piquantes entre les deux mots et à composer des vers à double entente. Ainsi il nous parle de l'air suave, auquel il abandonna le gouvernail et la voile, en entrant dans la carrière amoureuse [3] ; son amour se rallume, quand il a vu l'endroit où naquit la brise, ou Laure douce et pure, qui apaise l'air et chasse le tonnerre :

> Vidi onde nacque Laura dolce e pura
> Ch'acqueta l'aere e mette i tuoni in bando.
>
> I, 77.

Il voit encore la chevelure de Laure éparse, ou flottante à l'air :

1. *Hippolyte*, Chanson, p. 136.
2. Bertaut, *Sonnets*, p. 535, 537 ; st., p. 669 ; Marot, *Epigr.*, III, 25.
3. I, *Sest.*, IV.

Le chiome a l'aura sparse.....
I, 93.

Quand Laure est morte, il sent que le souffle vital l'a abandonné :

E Laura mia vital da me partita.
II, *Son.*, 10.

La similitude des sons syllabiques le conduit aussi à jouer sur le nom de Laure et sur le mot aurore, *l'aurora* : ainsi il peint l'attendrissement qu'il éprouve « là vers l'aurore, quand la brise si douce du printemps a coutume d'agiter les fleurs » :

Là, ver l'aurora, che si dolce l'aura
Al tempo novo suol mover i fiori.
I, *Sest.*, VIII.

Enfin dans cette voie, Pétrarque se laisse entraîner jusqu'au calembour, et laisse croire ainsi qu'il est trop préoccupé d'étaler son esprit pour que le cœur soit tourmenté, comme il le prétend : « Quand je vois l'aurore descendre du ciel avec son front de roses et sa chevelure d'or, Amour m'assaille; alors je change de couleur et je dis en soupirant : c'est là qu'est Laure maintenant (ou qu'est l'aurore) » :

Quand'io veggio dal ciel scender l'aurora
Con la fronte di rose e co'crin d'oro,
Amor m'assale ; ond'io mi discoloro,
E dico sospirando : ivi è Laura ora.
II, 23.

Après cette surprenante trouvaille, on ne s'étonnera pas si le poète s'est avidement emparé du rapprochement auquel le nom de Laure prêtait avec le mot laurier, *lauro*. En effet, il ne se fatigue pas de ce jeu d'esprit, qui tient une grande place dans les sonnets de Pétrarque et qui le charmait doublement, parce qu'il associait à l'image de Laure la pensée de cette couronne qu'il avait toujours ardemment ambitionnée, et qu'il avait fini par obtenir dans la cérémonie solennelle du Capitole. Ainsi, dominé par son désir insensé, il se sent entraîné vers la mort, et cela uni-

quement pour parvenir au laurier d'où l'on retire des fruits si amers :

> Sol per venir al lauro onde si cogli
> Si acerbo frutto...
>
> I, 6.

Dans une de ces *sixtines* qui ramènent fastidieusement la répétition des mêmes rimes dans les strophes, nous voyons revenir six fois le même jeu de mots : Pétrarque a vu une jeune dame sous un vert laurier ; il suivra l'ombre de ce doux laurier ; car l'Amour le conduit aux pieds du dur laurier, et son idole est sculptée en un vivant laurier, etc. :

> Giovane donna sott'un verde lauro...
> Seguirò l'ombra di quel dolce lauro...
> Ch'Amor conduce al piè del duro lauro...
> L'idolo mio scolpito in vivo lauro...
>
> I, *Sest.*, 2.

L'assimilation est complète entre les mots rapprochés par le poète, qui anime l'arbre allégorique et en parle comme s'il s'agissait de Laure elle-même ; et alors il aboutit à d'étranges effets de style : « l'arbre gracieux que j'aimai profondément durant de longues années, tant que ses beaux rameaux n'eurent pas de dédains pour moi, faisait fleurir mon faible génie » :

> L'arbor gentil che forte amai molt'anni,
> Mentre i bei rami non m'ebber a sdegno,
> Fiorir faceva il mio debile ingegno.
>
> I, 38.

Cet arbre s'épanouit dans le cœur de Pétrarque avec ses branches et ses racines, qu'alimente une pluie de larmes : Amour de sa main droite m'ouvrit le flanc gauche et me planta au milieu du cœur un vert laurier » :

> Amor con la man destra il lato manco
> M'aperse, e piantovv'entro in mezzo'l core
> Un lauro verde...
>
> I, 173.

Ce jeu de mots est déjà assez fade et assez alambiqué ; eh bien, Pétrarque le complique encore en rapprochant dans le même vers les deux termes, Laure et laurier, et en célébrant Laure qui, dans sa respiration suave, remue le vert laurier et la chevelure d'or :

Laura, che'l verde lauro e l'aureo crine
Soavemente sospirando move.
I, 188.

Avec un peu de bonne volonté, on pourrait même découvrir dans le premier de ces vers un triple calembour, *Laura*, *lauro*, *l'aureo*, ce qui peut nous donner une fameuse idée du raffinement ingénieux de l'auteur, mais non de son goût. Il a dû regretter de ne pas avoir trouvé le moyen d'y introduire aussi le jeu d'esprit reposant sur le mot air, *l'aura* ; et encore, l'a-t-il vraiment laissé complètement échapper ? Après la mort de Laure, il pleure l'air embaumé et la fraîcheur et l'ombre du doux laurier,

L'aura e l'odore e'l refrigerio e l'ombra
Del dolce lauro...
II, 55.

Enfin Pétrarque, dont nous avons signalé le penchant pour le mélange de la mythologie et de la poésie, ajoute une complication nouvelle à son jeu de mots, en y mêlant des allusions à la légende de Daphné, la nymphe aimée d'Apollon et changée en laurier [1]. Dans cette disposition, il compose des poésies dont la langue est un amalgame de mauvais goût et de pédantisme, et dont les idées sont singulièrement fades et glaciales : « Soleil bienfaisant, tu aimas le premier ce feuillage que maintenant j'aime seul » :

Almo sol, quella fronde ch'io solo amo
Tu prima amasti...
I, 136.

Il invoque naturellement Apollon, pour qu'il protège Laure contre tous les orages de la vie ; il fait appel à son ancienne passion

1. Ovide, *Métamorphoses*, I, 452.

pour Daphné, et il tire de son esprit, essoufflé par l'effort, des merveilles d'Alexandrinisme : « Apollon, si tu conserves encore le beau désir qui t'enflammait près du fleuve Thessalien, défends maintenant le feuillage honoré et sacré où tu fus pris d'abord, où je le fus après toi... Ainsi nous verrons un rare prodige, notre dame assise sur le gazon et en même temps abritée sous l'ombrage produit par ses bras » :

Apollo, s'ancor vive il bel desio
Che t'infiammava alle tessaliche onde...
Difendi or l'onorata e sacra fronde
Ove tu prima, e poi fu'invescat'io...
Si vedrem poi per maraviglia insieme
Seder la donna nostra sopra l'erba
E far delle sue braccia a se stess'ombra.

I, 21.

Il faut être familiarisé avec la poésie et avec la langue de Pétrarque, pour suivre péniblement le fil de sa pensée. Pourrait-on comprendre, sans un vaste commentaire, qu'il veut parler de sa maîtresse, Laure, qui le dompte sous le joug et lui ôte tout sentiment de liberté, lorsqu'il s'exprime ainsi ? « L'air céleste qui respire dans ce vert laurier, où Amour blessa au flanc Apollon, a sur moi le même pouvoir que Méduse sur le grand vieillard Maure, lorsqu'elle le transforma en saule » :

L'aura celeste che'n quel verde lauro
Spira, ov'Amor ferì nel fianco Apollo...
Può quello in me che nel gran vecchio Mauro
Medusa, quando in selce trasformollo.

I, 145.

Avec cette tournure d'esprit, Pétrarque mélangeant les jeux de mots, les allusions mythologiques et de petits faits réels, aboutit à des énormités amphigouriques. Un jour, Laure s'est tournée vers lui en le saluant gracieusement, et au même moment un nuage intercepta les rayons du soleil ; et voici le sonnet inspiré par ce banal incident : « Au milieu de deux amants, je vis une femme honnête et fière, et avec elle le souverain qui règne sur les hommes et sur les dieux ; le soleil était d'un côté et moi de

l'autre. Quand elle s'aperçut qu'elle était enfermée par le globe du plus beau des deux amis, elle se tourna toute joyeuse vers mes yeux ; et je voudrais bien qu'elle ne se montrât jamais plus sauvage à mon égard. Aussitôt je sentis changer en allégresse la jalousie qui, à première vue, avait pris naissance dans mon cœur, à cause d'un si puissant rival. Pour lui, son visage larmoyant et triste se recouvrit d'un petit nuage : tellement sa défaite lui causa de chagrin ! »

In mezzo di duo amanti onesta altera
Vidi una donna, e quel signor con lei
Che fra gli uomini regna e fra gli Dei ;
E dall'un lato il sole, io dall'altr'era.
Poi che s'accorse chiusa dalla spera
Dell'amico più bello, agli occhi miei
Tutta lieta si volse ; e ben vorrei
Che mai non fosse inver di me più fera.
Subito in allegrezza si converse
La gelosia che'n su la prima vista
Per sì alto avversario al cor mi nacque.
A lui la faccia lagrimosa e trista
Un nuviletto intorno ricoverse :
Cotanto l'esser vinto li dispiacque.

I, 79.

Pétrarque se livre au même jeu d'esprit en parlant de ses illustres protecteurs et amis, Etienne ou Jacques Colonna, glorieuse colonne sur laquelle s'appuie l'espérance de l'Italie et le grand nom latin, grande colonne de marbre, à laquelle des ours, des loups, des lions, des aigles et des serpents, causent souvent des ennuis :

Gloriosa colonna, in cui s'appoggia
Nostra speranza e'l gran nome latino...
Orsi, lupi, leoni, aquile e serpi
Ad una gran marmorea colonna
Fanno noia sovente...

Varia., son., 2, *Canz.*, I.

Mais rien n'égale pour le mauvais goût l'étonnante fantaisie qui lui inspire cette étrange décomposition du nom de Laure, ou

plutôt de son diminutif Laureta, en trois parties ; rien ne vaut pour la fadeur les idées que lui suggère chacune de ces syllabes. Ce tour de force est absolument intraduisible, et la lecture seule du texte italien peut le faire comprendre : « Quand je mets en mouvement les soupirs pour vous appeler et invoquer le nom qu'Amour grava dans mon cœur, c'est un mot d'éloge qu'on entend d'abord émettre au premier son de ses doux accents. Votre condition de reine, que je rencontre ensuite, redouble mon courage dans cette haute entreprise ; mais tais-toi, me crie la dernière syllabe, car la charge de l'honorer exige d'autres épaules que les tiennes. Ainsi le nom lui-même enseigne à vous honorer et respecter, quand quelque autre vous invoquerait, ô vous qui êtes digne de tout honneur et de tout respect » :

Quand'io movo i sospiri a chiamar voi,
E'l nome che nel cor ni scrisse Amore,
*Lau*dando s'incomincia udir di fore
Il suon de'primi dolci accenti suoi.
  Vostro stato *Re*al, che'ncontro poi,
Raddoppia all'alta impresa il mio valore ;
Ma *Ta*ci, grida il fin, che farle onore
E d'altri omeri soma che da'tuoi
  Cosi *Lau*dare e *Re*verire insegna
La voce stessa, pur ch'altri vi chiami,
O d'ogni reverenza e d'onor degna.
I, 5.

Après une pareille aberration, il ne semble pas qu'on puisse aller plus loin dans la voie du mauvais goût. Il est certain que Pétrarque ne sera pas dépassé par ses imitateurs ; ceux-ci pourront tâcher de le suivre de près, mais ils ne feront pas oublier le modèle. Du moins ils ne négligeront pas l'occasion de rappeler les bizarreries de cette langue poétique ; leurs efforts pour en reproduire la couleur nous donneront une idée plus complète du culte qu'ils avaient voué aux procédés les plus blâmables de ce style.

Quand le nom de leurs maîtresses prêtait à un rapprochement avec une plante, nos poètes du XVIe siècle n'ont pas manqué de faire des jeux de mots, pareils à ceux que Pétrarque avait

prodigués sur Laure et le laurier. Ronsard a eu l'occasion de composer un sonnet à l'adresse d'une dame qui avait nom Marguerite. Vite il se rappelle un passage du maître et il en offre une imitation fidèle au lecteur :

Piqué du nom qui me glace en ardeur...
Icy je plante une plante d'eslite
Qui l'esmeraude efface de verdeur...
Beauté, savoir, honneur, grâce et mérite
Sont pour racine à ceste Marguerite.
Am., I, 101.

Du Bellay avait prêté à sa dame un pseudonyme, qui lui permettait d'ingénieuses imitations du procédé de Pétrarque, et il célèbre son Olive en faisant fréquemment des jeux de mots sur son nom et sur l'arbre qui a reçu la même appellation. La première page du recueil nous en offre tout de suite un exemple :

Je ne quiers pas la fameuse couronne...
Encore moins veulx-je que l'on me donne
Le mol rameau en Cypre décoré ;
Celuy qui est d'Athènes honoré,
Seul je le veulx, et le ciel me l'ordonne.
Ol., 1.

C'est à ce « sacré rameau de céleste présage », à cet heureux rameau, sous qui gît la paix, qu'il adresse ses cris et qu'il demande d'être arraché au naufrage et à la mort [1]. Le poète, qui souvent fait effort pour échapper à l'imitation servile, n'a pas été heureux dans cette circonstance ; car, dominé par le souvenir du maître, il tombe dans le plagiat. On reconnaîtra souvent les idées et la langue poétique d'un texte que nous avons cité, dans ce sonnet :

L'enfant cruel de sa main la plus forte
M'ouvrit le flanc qui est le plus débile,
Plantant au roc de mon cœur immobile
Le sainct rameau qu'en mon âme je porte.
Toute vertu, tout honneur, toute sorte
De bonne grâce et de façon gentile

1. *Olive*, sonnet, 49.

Sont pour racine à la plante fertile,
Dont la haulteur jusqu'au ciel me transporte.
L'eau de mes yeux et la vive chaleur
De mes soupirs en vigueur la maintiennent ;
Son pasle teinct ressemble à ma couleur...
Ol., 69.

Du Bellay, suivant l'exemple du modèle, s'est encore évertué à bâtir un jeu de mots multiple sur le nom de Lyon, un de ses amis, conseiller au Parlement ; et les syllabes se heurtent dans le cliquetis de sons le plus creux :

Ny la beauté qui perdit Ilion,
Ny l'orient ny les banquetz de Perse...
Pourraient donner une seule traverse
A la vertu de ce brave Lyon...

et Lyon ville, Lyon des animaux, Lyon constellation devront quitter la place au Lyon le plus digne [1]. — Baïf enfin a relevé l'allusion à laquelle pouvait prêter le nom de sa maîtresse Méline, et, jouant sur la racine du mot, il déclare que ce nom est de miel, de miel le baiser, de miel la voix, le regard et tout dans sa dame [2].

Nos poètes en général ne se sont pas âprement acharnés à la recherche de ces fantaisies spirituellement fades, peut-être parce que les noms de leurs dames ne les favorisaient pas autant que celui de Laure, dont la racine est commune à d'autres mots et pouvait donner lieu à des rapprochements ingénieux. Ronsard cependant a montré pour ce procédé de la langue poétique une tendresse assez déplorable, et les noms réels ou savamment imaginés de ses dames lui ont fourni d'abondants jeux de mots taillés sur le patron de Pétrarque. Il désigne sa première maîtresse par le pseudonyme de Cassandre : nous pouvons nous attendre à rencontrer sous la plume du poète imitateur les allusions mythologiques et les expressions à double entente, que ce nom devait lui suggérer. De même que Pétrarque voyait dans Laure le laurier, puis la nymphe Daphné, et s'ingéniait à trouver des déve-

1. T. II, p. 135.
2. *Méline*, II, p. 63.

loppements qui convinssent au personnage réel et à la fiction, de même Ronsard, suivant le procédé bien connu, met son esprit à la gêne pour appliquer à la situation présente les traditions et les inventions poétiques qui se rapportaient à l'héroïne légendaire. Il considère Cassandre dans ses affections, et, pour lui prouver qu'il ne mérite pas sa haine, il rappelle qu'il n'est pas un de ses ennemis, des ennemis de sa patrie troyenne :

Je ne suis pas, ma guerrière Cassandre,
Ne Myrmidon, ne Dolope soudart,
Ne cet archer, dont l'homicide dart
Occit ton frère et mit ta ville en cendre.

Am., I, 4.

Il n'a pas confiance dans les promesses que lui font les yeux divins de sa dame ; il a peur qu'ils ne tiennent de la race de son aïeul, le roi Laomédon. Cependant il appelle dans le Vendômois cette « sœur de Pâris, la fille au roi d'Asie [1] » ; Cassandre ne l'écoute pas et veut en vain modérer les transports de son amant, en lui montrant les stériles tourments d'une pareille passion ; elle ne devait jamais être crue dans ses menaces prophétiques :

Chaste prophète et vraiment pitoiable,
Pour m'avertir tu me prédis souvent
Que je mourray, Cassandre, en te servant ;
Mais le malheur ne te rend pas croiable.

Am., I, 33.

Tout ce qui pourra arriver à cet adorateur entêté, c'est d'être victime de son incrédulité, comme les Troyens : en effet sa Cassandre, dans Lycophron, prophétise à ses compatriotes leur ruine inévitable ; mais destinés à ne point croire à leur Sibylle, ils furent la proie des flammes grecques. Ainsi le poète, pour n'avoir pas cru les prédictions de sa maîtresse, brûle de plus de feux que Troie [2]. L'incrédulité que rencontraient les prédictions de Cassandre était un châtiment infligé par Apollon, que la chaste héroïne avait abusé dans ses espérances par des promesses

1. *Amours*, I, sonnets, 24, 203.
2. *Amours*, I, Chanson, p. 114.

trompeuses. Au groupe de Laure-Daphné, Pétrarque, Apollon, correspond le groupe de Cassandre, Ronsard, Apollon. Notre poète n'a qu'à reprendre la langue poétique du maître italien et à reproduire des sentiments semblables dans une situation analogue :

Pour la douleur qu'Amour veut que je sente,
Ainsi que moy, Phébus, te lamentois,
Quand amoureux, bany du ciel chantois
Près d'Ilion sur les rives de Xante.
Am., I, 36.

Ronsard aussi est heureux de s'être épris de Cassandre après « ce grand dieu, le père de la lyre » [1]. Il ne laisse pas échapper une occasion d'amener cette confusion de la mythologie et de la réalité présente. Quand la maladie menace de ruine la beauté de sa maîtresse, il invoque le « Dieu des herbes puissant », et il le conjure de mettre en oubli le mauvais tour qui lui fut joué non loin de l'Hellespont et de rendre ses attraits au pâle teint de Cassandre [2].

Une autre amante de Ronsard portait le nom d'Hélène. Naturellement, le poète se plaît à la confondre avec l'indigne sœur de Castor et de Pollux, « ses frères jumeaux », qui, dans ce mois de mai, devraient bien lui enseigner à s'enlacer d'un lien amoureux [3]. Ailleurs c'est Amour, « son colonel », qui renvoie Ronsard à grands coups de carquois

Rassiéger Ilion pour conquérir Hélène.
Pour Hél., II, 10.

Et il est heureux de souffrir pour une pareille beauté, dont la contemplation donnait aux vieillards Troyens la force d'endurer patiemment leurs malheurs, et que Ménélas et Pâris avaient raison de se disputer [4]. Elle est pour le poète une sage Pénélope en même temps qu'Hélène ; elle est son souci, sa vie, son âme :

1. *Amours*, I, sonnet, 116.
2. *Amours*, I, sonnet, 217. Cf. sonnet, 100.
3. *Pour Hélène*, II, 68.
4. *Pour Hélène*, II, 66.

Ma douce Hélène, non, mais ma bien douce haleine.
I, 3

Ce méchant calembour n'égale pas en mauvais goût la subtilité prétentieuse avec laquelle Ronsard cherche la signification des syllabes qui entrent dans le nom d'une nouvelle maîtresse, Marie :

Mars fut vostre parrein, quand naquites, Marie,
La mer vostre marreine : un dieu cruel et fier,
Une mer à laquelle on ne se doit fier.
Am., II, 45.

On reconnaît ici le procédé par lequel Pétrarque avait décomposé le nom de Laureta ; l'idée est empruntée du Pétrarquiste Marulle, qui tourmente pareillement les syllabes du nom de sa dame, Martia [1].

Les autres poètes français du XVIe siècle, Marot, Jodelle, Jamyn, Desportes, ont aussi pratiqué le jeu de mots dont Ronsard et Pétrarque offrent tant d'exemples. Comme leurs maîtresses ont nom souvent Diane ou Artémis, les allusions portent sur les phénomènes dont la lune est la cause, sur ses effets physiques et sur son éclat, ou bien sur les attributs de la sœur d'Apollon, de la déesse des forêts et de la nuit [2]. Le plus lourd et le plus pédantesque de ces imitateurs, c'est toujours Jodelle, dont nous citerons seulement un passage caractéristique :

Des astres, des forêts et d'Achéron l'honneur,
Diane au monde haut, moyen et bas préside...
Luy-moi, pren-moi, tien-moi, mais hélas ! ne me pers,
Lune, Diane, Hécate, aux cieux, terre et enfers.
Am. div., 4.

Rien de moins varié que ces jeux d'esprit interminables sur un mot qui prête à une double interprétation. Quand on voit un poète glisser sur cette pente, on prévoit immédiatement la chute

1. Cur tibi Mars tribuit speciosum, Martia, nomen ? Voir *ibid.* Comment. de Belleau.

2. Jamyn, *Artémis*, sonnet, p. 211, 168, 187 ; Marot, *Epigr.*, III, 4 ; Desportes, *Diane*, II, sonnets, 71, 74.

à laquelle il aboutira vers la fin de sa poésie. Nous assistons à un défilé monotone de petites allusions, de pointes émoussées, de calembours fades. Les derniers venus des imitateurs s'avancent en trottinant sur le sentier battu, sans laisser de traces de leur passage ; et quand ils cherchent à marquer le sol d'une empreinte personnelle, ils font des écarts malheureux et ils tombent dans de déplorables exagérations.

CHAPITRE IV.

L'exagération. — Hyperboles. — Fadeurs. — Astrologie. — Enumération. — Accumulation. — Dédoublement.

Les poètes qui chantent des maîtresses imaginaires ou réelles, mais indifférentes ou tièdes, sont condamnés à chercher le trait ingénieux, l'idée surprenante, le sentiment raffiné, qui doivent forcer l'attention et frapper l'esprit pour prévenir la fatigue et l'ennui. La source de l'intérêt véritable leur est fermée. C'est le cœur humain qu'il faut peindre, et ils ne voient dans leurs dames que le côté matériel et extérieur. Quand le poète amoureux est payé de retour par sa maîtresse, les troubles de l'âme, les agitations des passions, les alternatives de la joie et de la tristesse offrent une matière inépuisable et éternellement intéressante à ses effusions lyriques. Il répand alors dans ses poésies ses impressions fraîches et sincères, ses transports entraînants, sa vie haletante, et la loi de sympathie qui relie toutes les âmes nous fait ressentir profondément les vibrations émues du cœur qui chante. Mais si l'inspiration du poète n'est pas soutenue par les tressaillements réciproques d'une âme également éprise, ses chants manqueront d'ampleur, de chaleur et de souffle. La vie intime de son amante lui échappe, et devant son attitude calme et fixe il reste dans une situation peu changeante, il ne connaît pas la diversité des agitations morales, et il est forcé de s'attacher aux menus incidents de son intrigue, d'en exagérer l'importance et d'enfler continuellement sa voix pour s'élever à l'image apparente de la grandeur et de la passion. Par ces vains efforts il ne réussit ordinairement qu'à s'écarter du naturel et de la vérité ; il appuie maladroitement sur son instrument, qui grince, et il tombe dans l'exagération la plus discordante. Nulle hyperbole ne lui paraît énorme ; nulle fantaisie ne l'arrête par sa fadeur.

Pétrarque nous étonne souvent par l'emportement de son ima-

gination déréglée. Poursuivi par la nécessité de renouveler ses chants, alors que sa maîtresse ne change pas d'attitude à son égard, il se tourmente à la recherche de l'expression inattendue, de la métaphore excentrique, de l'hyperbole démesurée ; il file horriblement une image malheureuse et il aboutit au plus triste entassement de fadaises. Un jour qu'il a voulu révéler à Laure sa passion, celle-ci lui a lancé un regard sévère, et aussitôt elle fit de lui une roche vivante et abasourdie : « elle parlait avec un visage si troublé, qu'elle me faisait trembler dans cette pierre... et je disais en moi-même : si celle-ci me tire de cet état pétrifié, aucune existence ne me paraîtra ennuyeuse ou triste » :

Ella parlava sì turbata in vista,
Che tremar mi fea dentro a quella petra...
E dicea meco : se costei mi spetra,
Nulla vita mi fia noiosa o trista.
I, *Canz.*, I.

En vérité, l'on se sent parfois irrité contre la trop vertueuse Laure, et pris de pitié pour le pauvre grand poète, qu'un rayon d'amour aurait fait vibrer mélodieusement. Le froid accueil qu'il rencontre près d'elle le force à torturer son esprit pour que la monotonie de sa cantilène soit rompue par l'étrangeté de ses plaintes ; mais l'apparente variété qu'il réussit à jeter dans ses accents est chèrement payée par le mauvais goût de l'invention ; sa langue poétique s'égare dans les aberrations les plus désordonnées. Il se plaint précisément de ne pas pouvoir toucher Laure par ses soupirs et par ses cris ; mais comme son style devient pénible et recherché, pour éviter les redites dans un sujet rebattu ! « Si la roche qui ferme plus complètement cette vallée tournait, dans son dégoût, le visage du côté de Rome, et les épaules du côté de Babel, mes soupirs auraient un plus doux sentier pour se rendre là où vit leur espérance ; maintenant ils s'en vont dispersés » :

Se'l sasso ond'è più chiusa questa valle...
Tenesse volto, per natura schiva,
A Roma il viso, ed a Babel le spalle ;
I miei sospiri più benigno calle

Avrian per gire ove lor spema è viva :
Or vanno sparsi...

I. 81.

Le poète s'épuise dans une recherche stérile de fadeurs glacées. Il n'écrit pas parce que son cœur déborde d'émotions naturelles ; il ne chante pas pour exprimer des sentiments qui remplissent et tourmentent son âme : il fait appel à son imagination pour célébrer de parti pris une dame. Or ce sont là de déplorables conditions pour l'inspiration poétique ; elles entraînent Pétrarque à l'emphase creuse, aux allégories maniérées, aux conceptions les plus froides. Les idées ne se renouvellent pas, et la langue devient de plus en plus criarde et alambiquée. Il veut chanter les louanges éternelles de Laure et exalter les charmes de sa personne. Fort bien ; mais le sujet n'est pas neuf sous sa plume ; et voilà comment l'inspiration qu'il sollicite d'Amour le porte à comparer sa dame à un beau palais : « Les murs étaient d'albâtre, et le toit, d'or ; la porte, d'ivoire, et les fenêtres, de saphir... De là les messagers d'Amour s'élancèrent armés de flèches et de flammes... Au milieu, l'on voyait un trône altier, fait d'un beau diamant carré et toujours intact, où la belle dame se tenait seule assise » :

Muri eran d'alabastro e tetto d'oro,
D'avorio uscio e fenestre di zaffiro...
Indi i messi d'Amor armati usciro
Di saette e di foco...
D'un bel diamante quadro e mai non scemo
Vi si vedea nel mezzo un seggio altero
Ove sola sedea la bella donna.

II, *Canz.*, IV.

Quelle est l'impression produite sur le lecteur par de pareilles fantaisies ? Le poète s'est épuisé dans la peinture, cent fois recommencée, du corps de Laure, qui ne devait pas être reprise après avoir été une fois achevée, mais à laquelle il était obligé de revenir, parce que l'âme et l'inépuisable variété des sentiments lui échappaient. Alors il s'égare dans les conceptions du plus mauvais goût, et sa langue ne conserve d'autres mérites que la pureté, l'élégance et l'harmonie, qualités précieuses en elles-

mêmes, mais secondaires, quand le naturel et la vérité font défaut.

La gêne devient terrible pour les imitateurs de Pétrarque, lorsqu'ils veulent, chacun à leur tour, reprendre le refrain banal et célébrer en termes nouveaux quelque attrait de leurs dames. Nous les aimons encore mieux lorsqu'ils se contentent d'emprunter au maître l'idée comme la langue ; car les inspirations de leur imagination sont parfois d'une fadeur excessive. Il ne semble pas étonnant que Ronsard, par exemple, n'ait pas attendri Cassandre par des soupirs si péniblement exprimés :

Las, je me plains de mile et mile et mile
Soupirs qu'en vain des flancs je vas tirant,
Heureusement mon plaisir martirant
Au fond d'une eau qui de mes pleurs distille.

Am., I, 34.

Et son Hélène devait-elle trouver un accent de sincérité bien touchante dans cette peinture de ses feux ?

N'oubliez, mon Hélène, aujourd'huy qu'il faut prendre
Des cendres sur le front, qu'il n'en faut point chercher
Autre part qu'en mon cœur, que vous faites seicher,
Vous riant du plaisir de le tourner en cendre.

Pour Hél., II, 5.

La fadeur est un défaut très répandu chez les Pétrarquistes du XVIe siècle. Quand ils s'écartent du modèle, pour se fier à leur propre inspiration, ils étonnent souvent par l'excentricité de leurs conceptions. Ils ne trouvent plus de termes appropriés à leurs idées, et ils s'égarent dans des fantaisies parfois grotesques. Comment juger autrement des aberrations comme celle dont Belleau s'est rendu coupable ?

En m'esgayant un soir sur le petit rivage
De mon fleuve argentin, mon Désir, j'apperceu
Volleter dedans l'air deux petits traits de feu
Qui me semblaient traîner quelque suite d'orage..,
Ils s'élancent dans l'âme...
Alors je senty bien que ces feux allumez

Estoyent de ma Catin les soupirs animez
Dont elle avoit promis consoler mon absence.
Berg., II, 2, p. 287.

Quand l'inspiration n'est plus réglée par le jugement et n'est pas soutenue par la vérité des faits ou des impressions, le poète court après l'extraordinaire, l'inouï, le merveilleux dans les pensées et dans le style, et ne nous laisse plus voir en lui que l'auteur, et nullement un homme. On aura peut-être l'occasion de louer son imagination et de vanter son érudition ; mais les moindres défauts de ses compositions seront la froideur et la banalité dans l'exagération et dans la recherche.

A ce point de vue, Pétrarque a cru sans doute donner un grand attrait à ses poésies en les parsemant de développements et d'images empruntés à l'astrologie. Mais nous ne saurions goûter ce mélange d'effusions intimes et de science chimérique. Pouvons-nous être touchés par son accent, lorsqu'il attribue aux astres une influence décisive sur sa destinée, sur son amour, et sur ses malheurs ? Sa passion profonde vient des étoiles ; s'il pleure, c'est la faute des étoiles ; s'il est misérable, c'est que les étoiles sont conjurées contre lui [1]. La même influence s'est fait sentir sur Laure, mais dans un sens favorable, et Pétrarque admire la merveilleuse puissance des « étoiles bienveillantes qui assistèrent le bienheureux flanc, quand ce bel enfantement se produisit sur la terre » :

Benigne stelle che compagne fersi
Al fortunato fianco
Quando il bel parto giù nel mondo scorse.
I, *Canz.*, II.

Nous apprenons ainsi que Laure est née au moment des conjonctions les plus fortunées : « les étoiles qui produisent sur les mortels les plus heureux effets se trouvaient sur des points élevés et choisis, amoureusement tournées l'une vers l'autre ; c'étaient Vénus et son père à l'aspect bienveillant »...

Il dì che costei nacque, eran le stelle
Che producon fra voi felici effetti,

1. I. *Sest.* I, *Canz.*, V ; II, sonnet, 57.

In luoghi alti ed eletti,
L'una ver l'altra con amor converse;
Venere e'l padre con benigni aspetti...
II, *Canz.*, IV.

Pétrarque est de son temps ; la science n'avait pas encore fait assez de progrès, pour dissiper les erreurs des charlatans, qui spéculaient largement sur la crédulité humaine. Nous ne serons donc pas surpris qu'il ait agrémenté ses poésies de particularités astrologiques auxquelles les contemporains devaient trouver plus de saveur que nous. Nous goûtons bien moins Ronsard et ses disciples, quand ils recherchent de pareils ornements ; nous ne voyons alors en eux que des plagiaires qui s'appliquent à calquer le modèle, en conservant même ses détails vieillis de mœurs. Le chef de la Pléiade semble s'être piqué de ne pas laisser échapper à son imitation une idée quelconque de Pétrarque, fût-elle fausse, particulière à une époque de transition, inspirée par un état moral spécial, ou même par un caprice de la mode. Il ne nous fait donc pas grâce des vieilleries de l'astrologie :

Heureuse fut l'estoille fortunée
Qui d'un bon œil ma maistresse aperçut.
Am., I, 133.

Ce sont encore les astres qui ont asservi le poète à Cassandre, et qui ont fait des deux amants une seule essence ; mais Ronsard cherche à renouveler l'idée de Pétrarque par un détail précieux et fade, en plaçant l'astre dominateur, non dans un point choisi du ciel, mais dans les yeux de Cassandre, qui d'ailleurs n'était pas née ; toutefois la langue poétique n'est guère variée :

L'astre ascendant, sous qui je pris naissance,
De son regard ne maistrisait les cieux ;
Quand je naquis, il estoit dans tes yeux,
Futurs tyrans de mon obéissance.
Am., I, 134.

On peut prévoir que les disciples de Ronsard trouveront commode cette langue nouvelle, qu'il faut savoir parler pour décrire la puissance d'une maîtresse et ses propres souffrances. Ils n'auront qu'à accumuler les constellations, pour remplir les

cadres de plusieurs sonnets. Ainsi Jamyn explique la fierté et la froideur de sa dame à son égard par l'influence de l'Aigle fier, de Pégase, du Sagittaire et du Scorpion, qui « naissaient sur l'Orient, quand Artémis prit forme humaine »[1]. Pontus de Thyard a reconnu que l'astre ascendant qui brillait à sa naissance luit maintenant sur « le haut chef de sa dame, qui est une sphère du ciel, ou plutôt un ciel élu pour le Zodiaque, et la divine demeure de ce saint astre »[2]. Enfin Desportes attribue à la même influence la cause des maux et des plaisirs qui nous sont destinés[3]. Il fait de beaux raisonnements à sa maîtresse, qui est appelée à prendre place parmi les constellations célestes, pour la déterminer à refouler les sentiments d'orgueil et de cruauté ; sinon elle méritera d'être transformée en un astre d'horreur et de sang :

Si la vierge Erigone, Andromède et Cythère,
Astres pleins d'amitié, bénins et gracieux
Font le ciel plus aimable et l'embellissent mieux
Que le noir Scorpion, l'Hydre et le Sagittaire ;
Pourquoi ne changez-vous ce courage adversaire ?...
Cl., 52.

Tout le talent de chaque imitateur consiste ici à chercher dans le grimoire astrologique des étoiles nouvelles, non encore utilisées par un prédécesseur, et ayant une signification aux yeux des adeptes. Il n'y a rien de poétique dans ces froides conceptions. Cependant la langue subit un exercice de plus, qui la fortifie et l'assouplit ; elle recevra ainsi des mains des Pétrarquistes une richesse et une solidité qui la rendront apte à exprimer tous les mouvements du cœur humain ; à la fin du XVIe siècle, elle sera, non parfaite, mais bien constituée. Quand ensuite elle sera maniée par des hommes de goût et de génie, elle joindra à l'abondance et à l'ampleur acquises la sobriété et le naturel exacts. En attendant, les défauts mêmes ont pour elle une certaine utilité ; l'exagération et l'indiscrétion croissantes d'un modèle et de

1. *Artémis*, sonnet, 201.
2. *Erreurs amoureuses*, I, sonnet, 44.
3. *Hippolyte*, Complainte, p. 115.

ses imitateurs la forcent à se ramasser et à se raidir, pour s'élancer toujours plus haut.

Nos poètes, en effet, ne craignent pas les développements démesurés et les énumérations banales, qui se traînent mollement en longue file, mais qui contribuent à l'enrichissement de la langue. Il y a là un procédé de style fort aisé, grâce auquel l'auteur ne court pas le risque de ne pas pouvoir remplir le cadre d'une composition ; il saura toujours, s'il le faut, ajouter des détails nouveaux à une énumération, dont il ne verra pas la sécheresse et la froideur poétiques. Pétrarque aime, plus qu'il ne faudrait, à entasser les détails fastidieux ; le goût ne règle pas le développement, qui paraît uniquement arrêté par le cadre du sonnet. Il veut exprimer combien il est jaloux des objets physiques qui approchent Laure : la matière est inépuisable, si le jugement ne modère pas le poète : « Fleurs joyeuses et heureuses, gazon fortuné, que ma dame a coutume de fouler dans sa promenade pensive ; plaine qui écoutes ses douces paroles, et qui conserves quelques traces de ses beaux pieds ; arbrisseaux brillants, feuilles vertes et tendres ; violettes pâles et mignonnement amoureuses ; forêts ombreuses, où descend le soleil, qui, par ses rayons, vous rend hautes et fières ; ô suave contrée, ô fleuve pur, qui baignes son beau visage et ses yeux clairs : combien je vous envie ses démarches si honnêtes et si désirables ! »

Lieti fiori e felici, e ben nate erbe...
Piaggia ch'ascolti sue dolce parole...
Schietti arboscelli, e verdi frondi acerbe ;
Amorosette e pallide viole ;
Ombrose selve, ove percote il sole...
O soave contrada, o puro fiume...
Quanto v'invidio gli atti onesti e cari !
I, 111.

Ici le détail descriptif et le sentiment sauvent l'énumération de la banalité et préviennent la sécheresse. Il n'en va pas toujours ainsi ; souvent on ne trouve ni couleur ni émotion dans tel sonnet, qui a la prétention d'être un long sanglot : « O pas dispersés, ô pensers errants et prompts, ô mémoire tenace, ô fière ardeur, ô puissant désir, ô faible cœur, ô mes yeux, non plus

yeux, mais fontaines, etc., ah ! arrêtez-vous pour voir quel est mon tourment » :

O passi sparsi, o pensier vaghi e pronti,
O tenace memoria, o fero ardore,
O possente desire, o debil core,
O occhi miei, occhi non già, ma fonti, etc.
Deh, restate a veder qual è'l mio male.
I, 110.

Nous pouvons trouver dans le *Canzoniere* des passages encore plus secs et plus fades. Pour affirmer que fleuves ni plantes ne peuvent tempérer la flamme qui dévore son cœur, comme peut le faire un beau ruisseau qui mêle ses pleurs aux siens,... Pétrarque entasse dans une strophe plus de vingt fleuves célèbres ou obscurs, qu'il sacrifie à la Sorgue :

Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige e Tebro,
Eufrate, Tigre, Nilo, Ermo, Indo e Gange,
Tana, Istro, Alfeo, Garonna e'l mar che frange,
Rodano, Ibero, Ren, Sena, Albia, Era, Ebro...
I, 98.

Ceci n'est plus de la poésie ; c'est une nomenclature aussi lourde que prétentieuse ; une description du paysage, ou bien un épanchement de la passion nous auraient bien autrement intéressés que cette interminable énumération. Mais ce procédé de développement est d'une banalité incomparable ; dès qu'il a été surpris par l'étude d'un texte et par la réflexion, il peut être aisément reproduit. Cette abondance stérile se prête éminemment à l'imitation, et n'exige ni fécondité d'esprit, ni éclat d'imagination, ni surtout souffle poétique. Ronsard sait fort habilement suivre les traces de Pétrarque ; il prend au modèle le mouvement général et l'idée maîtresse d'un sonnet et déroule en énumération les détails de son invention ; et alors nous avons une imitation de bon aloi, comme dans ce passage, dont l'allure seule rappelle le défilé des fleuves terrestres dans le *Canzoniere* :

Ny voir flamber au point du jour les roses,
Ny liz planté sus le bord d'un ruisseau,
Ny chant de luth, ny ramage d'oiseau,

Ny dedans l'or les gemmes bien encloses,
Ny des Zéphirs les gorgettes descloses,
Ny sur la mer le ronfler d'un vaisseau, etc.
Tant de plaisirs ne me donnent qu'un Pré.
Am., I, 61.

Pourquoi Ronsard n'a-t-il pas toujours pratiqué l'imitation avec la même réserve ? Il aurait emprunté à Pétrarque le mouvement de sa langue poétique, tout en conservant son originalité personnelle, et ses chants auraient eu plus d'intérêt pour le lecteur. Mais souvent on surprend dans ses sonnets l'idée et le style du maître italien ; alors on ne voit plus dans le poète un être qui souffre et qui crie son tourment, mais un écrivain qui s'exerce à reproduire les allures d'un modèle. Ainsi Ronsard, n'ayant pu dire adieu à sa dame en la quittant, charge de le faire en son nom

Ciel, air et vents plains, et montz découvers,
Tertres fourchus, et forêtz verdoiantes,
Rivages tors, et sources ondoiantes,
Taillis rasez, et vous, bocages vers,
Antres moussus, à demi-front ouvers,
Prez, boutons, fleurs et herbes rousoyantes, etc.
Am., I, 67.

Nous avons ici le tour, la langue et un peu les idées que nous avons rencontrés dans le sonnet où Pétrarque portait envie à tout ce qui approchait Laure. Nous reconnaissons encore plus franchement l'inspiration du modèle dans un autre sonnet, où Ronsard aussi se répand en une longue série d'exclamations pour crier sa souffrance :

O traitz fichez jusqu'au fond de mon ame,
O folle emprise, ô pensers repensez,
O vainement mes jeunes ans passez,
O miel, ô fiel dont me repaist Madame,
O chaut, ô froid, qui m'englace et m'enflamme...
O douce erreur, ô pas en vain trassez...
O fière ardeur, ô passion trop forte, etc.
Voyez pour Dieu quelle peine je porte.
Am., I, 172.

Le poète s'est contenté de disposer dans un ordre différent certains détails d'énumération empruntés à Pétrarque, d'en négliger d'autres pour les remplacer par des idées personnelles ; mais la langue poétique est bien celle du modèle, et l'imitation est frappante. Nous retrouvons l'inspiration du même passage dans A. de Baïf, qui s'éloigne encore moins du texte italien :

O pas en vains perdus, ô par trop faible cœur,
O trop puissant désir, ô espérances vaines,
O trop flatteuse amour, ô trop aspre langueur,
O mes yeux, non plus yeux, mais de pleurs deux fontaines,
O souhetz, ô souspirs, ô pensers, ô regrets,
O prés, campagnes, eaux, ô roches, ô forets,
O déesses, ô dieux de la terre et de l'onde !...

Fr., II, p. 160.

Tous les Pétrarquistes du XVIe siècle, Du Bellay, Desportes [1], appliquent avec plus ou moins de bonheur le procédé de l'énumération. Mais il serait sans intérêt de prolonger ces défilés fastidieux de détails monotones, d'où le sentiment et l'imagination sont à peu près bannis. Il suffit d'avoir montré les entraînements auxquels nos poètes ont cédé, à la suite de leur modèle, parce que la sincérité de la passion leur faisait défaut, et qu'ils voulaient faire illusion sur leurs sentiments, en entassant les exagérations.

Le même travers de la langue poétique prend encore un autre aspect chez Pétrarque et ses imitateurs : ils accumulent les épithètes, ils emploient des adjectifs pris substantivement, et ils répètent avec affectation certains mots et certains radicaux pour insister sur une idée banale. Le poète italien pouvait se permettre quelques libertés avec sa langue, dont le génie admet jusqu'à un certain point l'emploi des neutres et de petites accumulations d'adjectifs. Il ne forçait pas trop le naturel de l'idiome vulgaire en disant : « Si douce est la racine de mon amer » :

Si dolce è del mio amaro la radice.

I, 174.

1. Olive, *Sonnets*, 19, 50; Desportes, *Diane*, I, p. 62; II, sonnets, 34, 68; *Hippolyte*, 25.

Ces adjectifs prennent sous sa plume la valeur de véritables substantifs, et admettent même la flexion du nombre. Notre langue française se refuse à rendre par des neutres des idées comme celles-ci : « Si j'éprouve quelque douceur, c'est après tant d'amertumes »... Pétrarque ne craint pas d'écrire :

E s'i'ho alcun dolce è dopo tanti amari.
I, 37.

Le mauvais goût éclate, lorsqu'il entasse adjectifs sur adjectifs, et qu'il les appuie même sur des épithètes. Il veut parler des yeux de Laure, beaux, doux, gracieux, à la pupille noire qui se détache sur le fond blanc, dont le fier rayonnement enfin l'a ébloui : voyez quelle accumulation indiscrète pour peindre

.....Quel raggio altero
Del bel dolce soave bianco e nero.
I, 100.

Le vers a besoin d'être expliqué par le contexte, autrement il serait inintelligible. Le poète se met la cervelle à l'envers pour donner un tour énergique à sa langue ; mais la banalité de l'idée se communique à l'expression, qui reste molle dans son enflure. Tel est aussi le résultat qu'il obtient par la répétition d'un même adjectif ou de ses dérivés, comme dans ce début d'un sonnet, où il s'exhorte à se trouver heureux de son sort, de son amour, et de ses peines : « douces colères, doux dédains et douces paix, doux mal, douce angoisse et doux fardeau, doux parler aussi doucement écouté, plein tantôt de douce brise, et tantôt de douces torches : »

Dolci ire, dolci sdegni e dolci paci,
Dolce mal, dolce affanno e dolce peso,
Dolce parlar, e dolcemente inteso,
Or di dolce ora, or pien di dolci faci.
I, 153.

Nos poètes français n'étaient pas aussi à leur aise avec leur langue pour l'emploi des adjectifs neutres, auxquels elle est un peu réfractaire ; ils forcèrent cependant son génie, pour les y introduire à l'imitation de l'italien et du latin. Leur tentative ne fut pas tout à fait infructueuse, puisqu'elle nous a laissé des

locutions bien vivantes, comme celles-ci : le blanc de l'œil, le fort de la mêlée, le plus beau de l'histoire, le faible de ce raisonnement. Mais Ronsard avait dépassé les limites tracées par le bon goût, en disant :

> Le plus toffu d'un solitaire bois,
> Le plus aigu d'une roche sauvage,
> Le plus désert d'un séparé rivage.
>
> *Am.*, I, 9.

C'était l'exemple de Pétrarque, qui le poussait à faire cet abus des adjectifs neutres, et il ne faut pas lui en faire un grand crime ; car il lui appartenait de multiplier les tentatives, d'où la langue française devait retirer quelque profit. Nous trouvons plus de fadeur dans la répétition d'un mot et de ses dérivés ; en insistant sur un radical banal, le poète alanguit singulièrement son expression :

> Doux fut le trait qu'Amour hors de sa trousse
> Pour me tuer me tira doucement,
> Quand je fu pris au doux commencement
> D'une douceur si doucettement douce.
>
> *Am.*, I, 38.

Les Pétrarquistes devaient trouver une grâce et une force particulières à ces répétitions, car ils en ont largement usé. Du Bellay les recherche avec une certaine affectation :

> Meure donques, meure, meure,
> Celuy qui vivant demeure,
> Mourant sans pouvoir mourir.
>
> *Ch. du désespéré*, II, p. 12.

Il faut croire que ces consonnances charmaient l'oreille du poète et que ce cliquetis de sons lui paraissait une trouvaille harmonieuse autant que spirituelle : nous voilà ramenés aux jeux de mots et aux pointes :

> Je ne chante, Magny, je pleure mes ennuis,
> Ou pour le dire mieulx, en pleurant je les chante,
> Si bien qu'en les chantant, souvent je les enchante.
>
> *Regr.*, son., 12.

Nous ne sommes pas surpris que cette fantaisie banale ait séduit Baïf, dont le souffle poétique est si court, et l'imagination si stérile :

Ny la lune si claire on ne voit, mon Belleau,
Par la plus claire nuit dans le ciel apparoistre,
Ny du soleil si clair on n'a veu jamais naistre
Par le plus clair matin le désiré flambeau,
Comme je vi luisant ce mien soleil nouveau...
Tant je fus éblouy d'une éblouisson telle,
De si claire beauté et de clarté si belle,
Qu'encores aujourd'huy je meur de les revoir.

Franc., II, son., p. 159.

Belleau s'amuse pareillement à ces répétitions d'un mot, qu'il relève, qu'il veut mettre en lumière, et qu'il retourne en tous sens pour faire jaillir une pâle étincelle :

Vous me dites sans fin, et le tiens pour le seur,
Que ne voulez aimant en rien estre forcée...
Las ! c'est moy qui forcé languis dessous la force
De vostre majesté.....

Son., t, I, p. 196.

Tous ces poètes se battent les flancs, pour atteindre une ombre de vigueur dans l'expression de leur pensée. Dans un genre où la profondeur et la sincérité du sentiment sont la grande source de l'intérêt, ils réfléchissent avec intensité, ils se souviennent avec fidélité et ils imitent avec âpreté. Un procédé de style leur paraît frappant, nouveau, étrange même ; vite ils l'appliquent aisément, et ils peuvent s'applaudir intérieurement et mutuellement que la poésie de Pétrarque respire dans leurs compositions : innocente illusion, qu'il faut leur pardonner, parce que la langue française ne pouvait que profiter à cette lutte constante avec le texte d'une grande œuvre et avec le style d'un grand maître. Le temps, accomplissant son œuvre d'épuration, redressera les déviations du goût et ne laissera subsister que les conquêtes durables du langage.

Parmi ces égarements du poète en quête de tours frappants et d'expressions énergiques, il faut accorder une attention spéciale au curieux dédoublement qu'il fait de sa personne. Il ne se

borne pas à s'entretenir avec lui-même ; il a l'air de se détacher complètement de ses facultés, de ses sens, de ses organes, et il les met séparément en action. L'âme, le cœur, les yeux, constituent comme des êtres vivants ; la vertu se retire autour du cœur pour se défendre contre l'amour, et l'âme s'échappe pour suivre l'objet aimé. Pétrarque a largement usé de ce tour de composition pour renouveler l'expression de ses sentiments. C'est d'abord une pensée qui s'entretient avec l'esprit et lui dit : prends un parti avisé, prends :

L'un pensier parla con la mente, e dice :
Prendi partito accortamente, prendi.
I, *Canz.*, XVII.

Ailleurs c'est le sentiment qui prend corps et se détache de l'âme : « mon désir insensé s'est tellement égaré dans la poursuite de cette femme qui a pris la fuite, que j'ai beau le rappeler, pour le remettre sur le droit chemin ; il ne m'écoute pas » :

Sì traviato è'l folle mio desio
A seguitar costei che'n fuga è volta...
Che quando richiamando più l'invio
Per la secura strada, men m'ascolta.
I, 6.

Le tort du poète est de trop appuyer sur la métaphore et de la suivre dans ses conséquences ; il en arrive ainsi à se placer en face d'un phénomène de la vie morale, à l'animer et à lui adresser la parole : « Allez, brûlants soupirs, vers ce cœur froid ; brisez la glace qui fait obstacle à la pitié » :

Ite, caldi sospiri, al freddo core,
Rompete il ghiaccio che pietà contende.
I, 102.

La subtilité s'affine encore davantage, quand l'âme sort du cœur de l'amant, pour suivre la femme aimée :

L'anima esce del cor per seguir voi.
I, 13.

Lorsqu'il s'entretient par échappées rapides avec son esprit ou

avec ses yeux [1], nous ne sommes pas choqués par cette sorte de monologue prononcé à haute voix ; la conversation n'est pas assez longtemps soutenue, pour que l'invraisemblance du tour éclate. Le défaut s'accentue et impressionne désagréablement le lecteur, quand la fiction poétique et hardie d'un dédoublement impossible est prolongée sans discrétion. Or Pétrarque mérite assez souvent le reproche de manquer de mesure, surtout quand il anime son cœur d'une vie indépendante et le fait agir en dehors de sa personne même. Celui-ci en effet peut se détacher du poète pour s'attacher à la bien-aimée ; quand l'amant se sépare de l'objet suprême de ses désirs, il se retire d'un côté, pendant que le cœur reste auprès de sa dame, dont les beaux yeux, par exemple, lui servent de refuge :

...al dipartir del tuo sommo desio,
Tu te n'andasti, ei si rimase seco,
E si nascose dentro a' suoi begli occhi.
I, 184.

Si le cœur n'est pas violemment repoussé par l'amante, il s'entretient avec elle, et le poète entend naturellement leur dialogue et voit leurs manèges : « mon cœur, qui voulut me quitter pour elle, se serre contre elle et dit à chaque pas : ah ! que n'est-il ici pour un instant, ce malheureux qui est déjà fatigué de pleurer et de vivre ; mais elle s'en moque, et le jeu n'est pas égal » :

Il mio cor, che per lei lasciar mi volle...
Seco si stringe e dice a ciascun passo :
Deh fosse or quì quel miser pur un poco,
Ch'è già di pianger e di viver lasso ;
Ella sel ride ; e non è pari il gioco.
I, 185.

Mais si ce cœur, que le poète a chassé, ne rencontre pas un bon accueil auprès de sa dame, si dans son triste exil il ne trouve aucun secours, et s'il ne sait ni subsister seul, ni répondre à un autre appel, il pourrait bien s'égarer hors de sa course naturelle :

1. I, *Ballade,* 2 ; sonnet, 99.

Or s'io lo scaccio, ed e' non trova in voi
Nell'esilio infelice alcun soccorso,
Ne sa star sol, nè gire ov'altri'l chiama,
Porria smarrire il suo natural corso.
I, 17.

Il ne reste plus au poète qu'à s'emporter contre ce cœur perfide, qui le trahit pour se ranger du parti de ses ennemis : « et toi, mon cœur, tu es toujours tel que tu étais, déloyal envers moi seul ; car tu t'en vas cherchant un farouche cortège et tu t'es fait l'allié de mes ennemis, si prompts et si empressés à me nuire » :

E tu, mio cor, ancor sei pur qual eri,
Disleal a me sol ; che fere scorte
Vai ricettando, e sei fatto consorte
De' miei nemici, si pronti e si leggieri.
II, 6.

Le danger de ce dédoublement audacieux apparaît visiblement à tous les yeux ; le poète, ayant campé devant lui son cœur, comme un être indépendant, s'habitue à cette personnification fictive, semble oublier qu'il n'a en face de lui qu'un fantôme de l'imagination, et lui accordant la plénitude de la vie, du sentiment et de la parole, en arrive à entamer avec une chimère un dialogue invraisemblable. Ce qui est naturel, c'est l'exclamation arrachée par la vivacité de l'émotion joyeuse ou douloureuse, c'est le monologue silencieux et surtout court, auquel se livre l'âme profondément secouée, et que le poète a le droit de traduire par un mouvement de style et par des cris de passion. Mais la fiction est détruite et la langue est violemment tiraillée, quand il veut poursuivre une personnification chimérique et prêter à une conception abstraite toutes les aptitudes de l'être vivant et agissant.

Le tour que prend alors le style est tourmenté à l'excès, et c'est précisément pour cela qu'il a séduit les Pétrarquistes épuisés ; ils espèrent ainsi imposer à l'expression poétique une énergie et une grandeur qui manquent à leur pensée comme à leurs sentiments. Ils s'acharnent sur cette fiction du dédoublement moral ; ils s'évertuent à l'envi pour nous peindre les égarements

d'un cœur qui a quitté la poitrine de l'amant, qui s'est réfugié dans le sein, les cheveux ou le cœur de la bien-aimée, et qui mène là une existence délicieuse, tandis que le poète abandonné gémit sur son isolement et sur le prodige de sa vie morale et physique. Ajoutons que cette matière de développement a paru riche à nos imitateurs du XVIe siècle, puisqu'ils y ont très largement puisé. Ronsard, torturé par un penser obstiné, l'interpelle pour crier grâce :

> A pas mornes et lents seulet je me promène...
> Un penser importun me livre la bataille...
> Penser, un peu de trêve... ou tu perdras ta place
> Bientôt, car je mourrai pour abattre ton fort.
>
> *Am.*, II, 121.

Et si ce penser n'entend pas sa supplication, le poète aspire à exercer sur lui je ne sais quelle vengeance impossible :

> Puisse avenir qu'une fois je me venge
> De ce penser qui dévore mon cœur,
> Et qui toujours, comme un lion vainqueur,
> Le tient, l'étrangle, et sans pitié le mange.
>
> *Am.*, I, 36.

L'inspiration n'est pas de provenance douteuse ; et la langue ne peut acquérir de la variété et de l'originalité qu'aux dépens de la justesse, de la mesure et du goût. On veut éviter une imitation trop fidèle du texte italien, et l'on dépasse toutes les bornes du bon naturel et de la vérité. Cet égarement est surtout sensible, quand Ronsard nous entretient des errements de son âme. Au plus profond de sa poitrine une main est venue piller et entraîner son cœur captif [1]. Si sa dame ne le ravit pas violemment, le poète le lui offre au moment de se séparer d'elle ; il la prie d'accueillir ce présent et de l'emporter dans son coche, comme un objet peu pesant [2] :

> Depuis le jour que le trait ocieux
> Grava ton nom au roc de ma mémoire...
> Mon cœur atteint d'un éclair rigoreux...

1. *Amours,* I, sonnet, 189.
2. II, 63.

S'alla caché dans tes ondes d'ivoire...
De çà de là par tes cheveux s'égaie,
Puis il se niche aux rais de ton flambeau...
Am., I, 102.

Tout le travail de l'écrivain consiste à varier l'idée maîtresse par de petits détails de son invention et par des expressions recherchées ; il change une métaphore, il ajoute une épithète, il modifie un tour de phrase, et le sonnet est achevé. — Mais comment le malheureux amant pourra-t-il vivre après la perte de son cœur ? Car celui-ci « raffriandé aux douceurs de sa dame », ne veut plus retourner dans son corps [1]. Il le réclamera ou suppliera sa maîtresse de lui donner le sien en échange ; car il ne peut vivre sans cela.

Beauté dont la douceur pourrait vaincre les rois,
Mon cœur que vous tenez dans vos yeux en servage,
Hélas ! rendez-le moy, ou me baillez en gage
Le vostre, car sans cœur vivre je ne pourrois.
Am., I, 222.

Le tour que Ronsard avait emprunté à Pétrarque jouit d'une grande faveur auprès des poètes du XVIe siècle ; tous, depuis Marot jusqu'à Desportes, l'ont reproduit à l'envi. Ils s'efforcent de varier le mouvement de la phrase ou les détails de l'expression ; mais la langue poétique est immuable ; ce sont toujours les mêmes métaphores, les mêmes antithèses, les mêmes fictions, en un mot, des redites interminables. Marot se sauve en général par la franchise et le naturel du langage ; mais il n'est pas plus intéressant que les camarades, quand il crie à sa maîtresse :

Où allez-vous, Anne ? que je le sache,
Et m'enseignez, avant que de partir
Comme feray, affin que mon œil cache
Le dur regret du cœur triste et martir.
Je sais comment ; point ne faut m'advertir ;
Vous le prendrez, ce cœur, je vous le livre. .

1. I, 161, 4; II, 94.

Et pour autant qu'on ne peut sans cœur vivre,
Me laisserez le vostre, et puis adieu.
Epigr., l. III, 36.

Melin de Saint-Gelais s'adresse à ses ardents soupirs, « parcelles de son âme », et leur recommande de voler au ciel, s'ils voient que sa fin plaît à sa dame, sinon de retourner à lui [1]. Baïf complique encore la fiction, en imaginant un dialogue entre ses soupirs et sa maîtresse :

Mon Dieu, quel vent si chaut m'alène le visage ?
— Nous sommes les soupirs d'un qu'esclave tu tiens,
De Baïf. — Que veut-il ? — Son cœur que tu retiens.
— Amenez-luy mon cœur comme otage du sien.
Franc., II, p. 191.

La banalité lourde et prétentieuse est ordinaire à Baïf. Nous aimons mieux la facilité molle de Du Bellay, qui se tient plus près de la nature, sans échapper d'ailleurs à l'affectation :

Penser volage et léger comme vent...
Pourquoy suis-tu, ô penser trop peu sage,
Ce qui te nuist ? pourquoi vas-tu sans guide
Par ce chemin plein d'erreur variable ?
Ol., son., 43.

A mesure que l'imitation se concentre et s'acharne autour d'une idée, le mauvais goût s'exaspère. Ce triste penser nourrit la peine de Jamyn, ne permet pas que son cœur sorte des prisons de sa douce inhumaine ; c'est lui, serviteur déloyal, qui égratigne sa plaie. Ailleurs il demande à Cupidon de le venger de sa dame ; le dieu lui répond qu'elle oppose le cœur du poète, lorsqu'il la vise, et qu'il ne peut l'atteindre [2]. Pontus de Thyard gémit dans les mêmes termes de la perte du sien, qui suit la cause de sa peine et s'éloigne de lui ; son esprit meurt à plusieurs reprises ; il ne sait plus s'il est mort, ou vif, ou l'ombre d'un mort [3]. Belleau et Jodelle ne sont pas moins infortunés, parce que leur cœur les a quittés, pour se réfugier chez leur maîtresse ; ils

1. *Huitains*, 43.
2. *Call.*, sonnet, p. 117 ; *Artémis*, sonnet, p. 171.
3. *Erreurs amoureuses*, sonnet, 32.

vivaient et ils meurent, à moins d'obtenir en échange celui de leur dame [1]. Enfin Desportes exagère à l'excès tous les défauts de ses devanciers, parce qu'il s'épuise à chercher un mouvement nouveau, une expression inattendue, une image étrange, pour traiter une matière banale dans un tour rebattu. Il aime à se dédoubler, pour interpeller son désir, son cœur, et surtout ses yeux, et il se livre à des dialogues invraisemblables, dont la langue poétique est fixe et plate :

Arreste un peu, mon cœur ; où vas-tu si courant ?
— Je vay trouver les yeux qui sain me peuvent rendre.
— Je te prie, atten-moy. — Je ne te puis attendre,
Je suis pressé du feu qui me va dévorant, etc.
Diane., II, 2.

Et cela continue ainsi jusqu'à la fin du sonnet. Desportes semble placer l'originalité dans le mouvement qu'il imprime à la phrase et dans l'allure singulière qu'il prête à l'idée. Mais la pensée reste terne et commune. Ainsi son esprit maniéré paraît toujours en quête de petits moyens d'expression, de combinaisons mesquines, de dispositions symétriques dans le développement d'une idée recherchée et mièvre. Il nous offrira telle composition dialoguée, dont les questions et les réponses s'avancent parallèlement sur deux vers chacune :

Que sera-ce de vous, privez de la lumière,
Pauvres yeux, dont le ciel vous contraint séparer ?
— Nous ferons de nos pleurs une large rivière,
Et serons toujours clos, si ce n'est pour pleurer, etc.
Cl., p. 199.

Il s'arrête au bout du seizième vers, parce que tel est son bon plaisir ; car rien ne limite son développement ; la pièce n'a pas l'unité imposée par le rayonnement d'une idée maîtresse dont l'évolution naturelle remplit le cadre d'une composition, et qui fait d'une œuvre de l'esprit comme un organisme régulier et vivant. Chez lui, comme chez la plupart des imitateurs, tout porte la marque de la convention, l'idée et la forme, le style et la langue.

1. Belleau, *Bergerie*, II, sonnets, p. 139, 320 ; *Baisers*, p. 302 ; Jodelle, *Amours diverses*, 21.

CHAPITRE V.

Application des remarques générales. — Vie des mots. — Visage. — Cheveux. — Yeux. — Douleur. — Larmes. — Flamme. — Mort.

Raffinement et exagération, voilà donc les deux caractères généraux de la langue poétique chez les Pétrarquistes. Le poète italien leur avait offert de nombreux exemples de ces défauts; ils les ont encore aggravés et multipliés. Les imitateurs ont cultivé les germes qui avaient poussé sur le domaine de Pétrarque et leur ont fait produire leurs fruits ordinaires, qui ne sont pas toujours bien savoureux. Le jugement et le goût n'ont pas réglé ce travail d'imitation, et la mesure exigée par le bon naturel et la vérité a été rarement observée. En général, chaque poète nouveau, qui venait se ranger sous la bannière de Pétrarque, avait à cœur de suivre pieusement la voie tracée par le maître et de reproduire ses procédés de langue poétique aussi bien que ses conceptions. Mais comme le chemin était bien rebattu, il devenait de plus en plus difficile d'y laisser l'empreinte de ses pas. Et pourtant chacun aspirait naturellement à faire distinguer l'accent de sa voix dans ce concert, où l'on répétait continuellement les mêmes airs, sur les mêmes modes, et sur les mêmes rythmes. Alors l'artiste exécutait des broderies sur le thème primitif, appuyait sur un motif et le prolongeait avec des variations même discordantes, à travers des trémolos et des points d'orgue confus et incohérents. Quand la note donnée par le chef du chœur était fausse, on ne pouvait qu'accentuer la dissonance; quand par hasard elle était juste, on détruisait l'accord et la pureté du son, parce qu'on ne voulait pas répéter éternellement l'air monotone, dont les générations avaient été bercées jusqu'à la somnolence par les Pétrarquistes antérieurs. Le procédé est connu : on relève dans le modèle une expression frappante, heureuse ou inexacte, simple ou plutôt métaphorique, et l'on développe âprement l'image primitive ; on en déroule les con-

séquences progressives, on dévide à perte de vue le fil ténu qui relie une idée à une autre, et l'on aboutit enfin par des dégradations de nuances interminables à des rapprochements imprévus et forcés entre les teintes les plus criardes. Ce qui n'était qu'une vision fugitive ou une allusion rapide est devenu une réalité vivante, qu'on a mise en action et qu'on a poussée aux gesticulations les plus grimaçantes. Nous allons essayer de suivre la marche accomplie par quelques-unes de ces formes du langage, et de noter les phases successives de la vie des mots. Quelques exemples nous feront mieux comprendre les déformations discordantes et finalement hideuses, que la langue a subies depuis Pétrarque jusqu'à ses derniers imitateurs de la Pléiade.

Le poète italien voulant décrire les charmes de la figure et les grâces de la bouche de Laure, verse à pleines mains les perles, les fleurs, l'ivoire dans ses peintures ; il célèbre ce beau visage, dont les roses vermeilles (les lèvres), entourées de neige (le teint), sont remuées par le souffle (la respiration) et découvrent l'ivoire (les dents), qui change en statue de marbre quiconque le regarde de trop près : belle bouche, angélique, pleine de perles et de roses :

> E le rose vermiglie infra la neve
> Mover dall'ora, e discovrir l'avorio
> Che fà di marmo chi da presso'l guarda...
>
> I, son., 87.
>
> ...La bella bocca angelica, di perle
> Piena e di rose...
>
> I, son., 48.

Perles, ivoire, roses, voilà trois métaphores dont Pétrarque a fait un emploi hardi, que le bon goût ne saurait approuver, parce qu'elles tendent à présenter comme des réalités des fictions de l'imagination. Le poète ne traduit pas des impressions ; il a cherché péniblement un détail expressif pour décrire les objets qu'il avait en vue. Ainsi au lieu de visions colorées et de sensations imagées, nous avons des peintures pénibles et froides, qui sont l'effet d'une rhétorique réfléchie.

Et voilà précisément les dispositions d'esprit où se trouvent nos poètes de la Pléiade, en quête de traits descriptifs pour célé-

brer les beautés de leurs dames. Pour rivaliser avec Pétrarque, ils croient qu'ils peuvent borner leur ambition à appuyer sur la valeur des perles, la blancheur de l'ivoire et l'éclat des roses, à renforcer encore ces métaphores par des épithètes débordantes, et enfin à entasser les matières précieuses et les plantes brillantes analogues à celles-ci. C'est ainsi que Ronsard chante

... cette bouche vermeille
Pleine de lis, de roses et d'œillets,
Et ces couraux doublement vermeillets
Et cette joue à l'Aurore pareille.

Am, I, 6.

Il suffit maintenant au poète de rassembler les végétaux et les minéraux précieux, qui offrent quelque ressemblance apparente avec les traits divers de sa dame ; il n'aura plus que la peine de disposer les rimes et de régler le rythme ; quelques épithètes faciles lui permettront de mettre sur pied des sonnets comme celui-ci :

Ce beau coral, ce marbre qui soupire,
Et cet ébène ornement du sourcy,
Et cet albâtre en voûte racourcy,
Et ces zaphyrs, ce jaspe, ce porphyre ;
Ces diamans, ces rubis, qu'un zéphyre
Tient animez d'un soupir adoucy,
Et ces œillets et ces roses aussy,
Et ce fin or, où l'or mesme se mire
Me sont au cœur...

Am., I, 23.

On voit le procédé ; rien de plus facile et de plus aride ; car le poète aura vite épuisé la gamme des couleurs fournies par les plantes ou par les pierres précieuses :

...ô coutaux plantureux
De liz, d'œillets, de porphyre et d'ivoire...
O vermeillons, ô perlettes encloses,
O diamans, ô lis pourprez de roses.

Am., I, 55.

Que pourrait-on encore ajouter à cet entassement ? Il reste à

faire sentir les parfums de ces fleurs ; rien de plus naturel ; l'haleine de Cassandre en est embaumée :

> D'ambre et de musc sa bouche est toute pleine.
>
> *Am.*, I, 43.

Et c'est tout : le poète ne peut plus que se répéter, ce qui lui arrive fréquemment, ou accumuler les dissonances et les hyperboles, pour masquer l'enflure des mots, la monotonie et le vide des idées :

> Ny ce coral, qui double se compasse
> Sur meinte perle entée doublement,
> Ny ceste bouche où vit fertilement
> Un mont d'odeurs qui le Liban surpasse...
> N'ont à la mort ma vie abandonnée.
>
> *Am.*, I, 121.

Il s'ingéniera et s'épuisera pour féconder une matière stérile ; il se tourmentera pour varier le cadre où il présente toujours son invariable tableau, tracé avec d'invariables couleurs : vains efforts ; c'est toujours le même sujet, toujours les mêmes moyens d'expression :

> Où allez-vous, mouches à miel
> Chercher aux champs vostre pasture ?...
> Autour de Cassandre alénée
> De mes baisers tant bien donnez
> Vous trouverez la rose née,...
>
> *Odes*, l. III, 27.

et mille autres fleurs, telles que œillets, lis, marjolaines, laurier, anis, chèvrefeuille, manne enfin. — Et maintenant, que reste-t-il pour les disciples de Ronsard ? Ils ne pourront guère trouver des plantes et des fleurs nouvelles à cueillir ; ils seront réduits à tourner dans le jardin du maître et à fourrager le même parterre pour tresser les mêmes bouquets et les mêmes guirlandes, en variant à peine la disposition des fleurs. Aussi toutes leurs dames ont-elles un air de famille absolument ressemblant; l'Olive de Du Bellay est sœur de la Cassandre de Ronsard :

> Ell' prit son teint des beaux lyz blanchissans,
> Son chef de l'or, ses deux lèvres des roses.
>
> *Ol.*, [illegible]

Il cherchera un détail géographique pour relever la peinture de cette bouche,

> Qui les odeurs des Arabes excelle.
>
> *Ol.*, 7.

Il s'ingénie à réunir de petites mièvreries, à modifier l'agencement des phrases, à y enchâsser des épithètes recherchées, pour décrire

> Deux petits brins de coral rougissant,
> Ce cler vermeil, ce vermeil unissant
> Œilletz et lyz freschement enfantez,
> Ces deux beaux rancs de perles bien plantez,
> Et tout ce rond en deux pars finissant,
> Ce val d'albastre et ces couteaux d'ivoire.
>
> *Ol.*, 71.

Au fond, ce sont toujours les mêmes fleurs et les mêmes pierreries qui fournissent les couleurs broyées sur la palette du peintre ; le portrait ne change que de pose ou d'attitude, et n'est brossé que d'une main plus ou moins adroite, plus ou moins lourde ; le sujet est toujours le même, considéré de profil ou de face. On ne voit pas comment la variété pourrait s'introduire dans une pareille matière ; toute cette poésie picturale, limitée dans son inspiration, et immuable dans ses couleurs, doit forcément présenter des caractères identiques chez tous ces écrivains qui, au lieu de céder à la poussée d'un sentiment profond et sincère, copient un modèle. Veut-on demander à Baïf une description du visage et de la bouche de sa dame ? Francine a un teint qui éteindrait les roses, un parler déceleur des grâces, une bouche pleine de rares odeurs, distillant le baume de Chypre, *cinabrine*, *ambrosienne*, et des lèvres de corail [1]. Belleau ne peut qu'affiner les mignardises de cette langue poétique, pour décrire une bouche emperlée, les lis, roses et œillets du visage, un front d'ivoire, un marbre soupirant, une haleine de miel, les perlettes des dents, les branches coralines des lèvres ou un corail soupirant [2]. Jamyn, Jodelle, Desportes répètent les mêmes banalités :

1. *Francine*, II, sonnet, p. 184 ; *Méline*, I, p. 31 ; II, *Elégie*, p. 53.
2. Belleau, I, p. 109, 144, 178.

Que de fleurs, que d'œillets, que de roses vermeilles !
Desp., *D.*, I, 39.

Bertaut écrase ensemble les couleurs des fleurs, pour peindre un

Teint de rose incarnate, œillets et lis meslez...
Lèvres qui de rougeur le cinabre égallez.
Son. divers, p. 82 (1605).

Mais cette langue est épuisée et le poète appuie de plus en plus sur le trait de peinture ; il file ingénieusement les métaphores, il anime les fictions de l'esprit, et par dérivation naturelle, mais violente, il leur prête la vie, le sentiment, la volonté et l'intelligence. Ainsi il exalte dans sa dame un teint qui fait pâlir et rougir les lis et les roses, une bouche qui est un jardin de fleurs, où l'éloquence fait parler les œillets et sourire les roses [1]. Mais Pontus de Thyard se sert d'une langue encore plus dépravée pour louer sa maîtresse, dont il a vu « rougir le blanc poli ivoire » [2].

Le procédé est aussi simple pour l'auteur, que fatigant pour le lecteur ; chaque poète emprunte l'idée comme l'image à un modèle commun et à son tour trace son petit portrait avec des couleurs uniformes, délayées ou pâteuses, mais invariables. La métaphore primitive est étreinte, pressurée, torturée, pour qu'elle se prête aux rapprochements les plus éloignés et les plus forcés ; ce qui n'était qu'une image banale ou rare finit par être traité comme une vision réelle, une représentation vivante de l'objet comparé. De là les défauts ordinaires de la poésie que nous étudions, du modèle comme des imitateurs, du moins à des degrés divers : tous se distinguent par la recherche subtile et par l'exagération emportée. — C'est que, dans la poésie élégiaque qui ne peut pas mettre en action la vie morale des amants, la matière du développement est en elle-même sèche et stérile. Pour décrire plastiquement et froidement un trait physique, il n'y a pas lieu de faire de longues compositions ni des frais de langue. Si le poète doit célébrer de petits

1. Bertaut, *Stances*, p. 399.
2. Thyard, *Erreurs amoureuses*, sonnet, 51.

détails, des cheveux blonds, par exemple, il ne pourra pas, sans se répéter, revenir à plusieurs reprises sur le même sujet. Mais si vingt ou cinquante sonnets roulent sur la même particularité, à quel raffinement de langue et à quelle monotonie ne faut-il pas s'attendre ? Pétrarque ne se lasse point de décrire ces cheveux d'or, épars au vent et roulés en mille nœuds suaves [1] ; il porte envie à la brise qui enveloppe et agite ces cheveux blonds et bouclés, qui est elle-même suavement ébranlée par eux, et qui répand cet or si doux ;

Aura che quelle chiome bionde e crespe
Circondi e movi, e se'mossa da loro
Soavemente, e spargi quel dolce oro.
I, 172.

Il n'a pas assez d'hyperboles pour exalter les tresses d'or qui devraient remplir le soleil de jalousie :

Le trecce d'or, che devrien far il sole
D'invidia molta ir pieno.
I, *Canz.*, III.

Le poète, à court d'idées pour décrire sans cesse ces éternels cheveux blonds, qui éclipsent l'éclat de l'or pur [2], les représente comme un lacet bouclé qui enchaîne et étreint délicieusement l'âme :

Dico le chiome bionde e'l crespo laccio
Che sì soavemente lega e stringe
L'alma.....
I, 145.

Trois idées, chétives et recherchées, constituent le fond des interminables développements, auxquels se livrent sur ce point Pétrarque et ses imitateurs ; les blonds cheveux de leurs dames sont plus brillants que l'or, éclipsent le soleil et enlacent les cœurs. Car les brunes ne semblent pas avoir eu du succès auprès de nos poètes ; ceux-ci auraient été gênés dans leurs compositions, s'ils avaient dû célébrer des chevelures différentes. Quelle bonne fortune ç'aurait été ! Et dire que toute une collec-

1. *In vita*, sonnet, 61.
2. *Id.* sonnet, 144.

tion de sonnets nous aurait été épargnée, s'ils avaient été obligés de chanter de vraies maîtresses méridionales, au teint bruni et aux cheveux noirs ! Mais pour l'éloge de leurs amantes de tête, ils trouvent plus commode de reprendre les idées et les images de Pétrarque et de tourmenter la langue, pour en varier légèrement l'expression. Ronsard a cru faire une trouvaille en s'appesantissant sur l'idée de flots, d'ondes, de vagues, suggérée par l'agitation des cheveux répandus sur les épaules. Alors ce n'est plus une blonde chevelure qu'il admire dans sa dame ; c'est de l'or qui « se crespe lentement, vaguant entre deux glissantes ondes,

Qui çà qui là sur le sein vagabondes
Et sur le col nagent folastrement. »
Am., I, 91.

Le poète manque de discrétion ; quand il tient une image, il insiste lourdement sur ses contours et sur ses couleurs ; sa peinture manque de légèreté et de délicatesse :

Quel or ondé, en tresses s'allongeant,
Frappoit ce jour sa gorge nouvellette,
Et sus son col, ainsi qu'une ondelette
Flotte aux Zéphirs, au vent alloit nageant ?
Am., I, 138.

Ronsard ne trouve rien de comparable à cette blonde chevelure : si blond, si beau ne fut l'or de la Toison conquis par Jason ; si fine soie, si tendre mousse n'exista jamais [1]. Aussi quelle jalousie n'éprouve pas l'Aurore à son lever, quand elle voit cette Nymphe

Tresser son chef, dont l'or, qui jaunissoit,
Le crespe honneur du sien esblouissoit
Et elle-mesme et tout le ciel encore.
Et ses cheveux vergongneuse arracha,
Et en pleurant sa face elle cacha...
Et ses soupirs parmi l'air se suivans

1. *Amours*, I, sonnet, 107.

Trois jours entiers enfantèrent des vens,
Sa honte un feu, et ses yeux une pluye.
Am., I, 92.

Notre auteur se laisse trop facilement entraîner de la métaphore dans le mythe ; il ne semble pas se douter que les fictions de l'imagination ne peuvent nous émouvoir qu'à la condition d'avoir été conçues par une âme de bonne foi, autrement dit de n'avoir pas été des fictions à leur naissance. Quand un poète moderne nous parle de l'Aurore, de ses attributs divins ou de ses passions, il emploie une langue morte qui ne parvient plus directement à notre esprit ; et pour peu qu'il insiste pesamment sur le mythe, il aboutit facilement au ridicule. Lorsqu'au contraire Homère, qui croit à une vraie déesse, vivante et actuelle, célèbre les doigts de rose de l'Aurore, il crée une expression fraîche et gracieuse, parce qu'elle n'est que la traduction d'une croyance sincère. Ainsi les idées et les faits exposés par Ronsard nous laissent froids, parce qu'ils ne semblent pas une manifestation de la vie, mais une réminiscence d'un passé lointain, une conception d'érudit, un exercice de langue poétique et de versification. Que trouve-t-on de plus dans cette imitation ?

L'or crespelu, que d'autant plus j'honore...
S'esparpilloit sur le sein que j'adore.
Mon cœur, hélas ! qu'en vain je rappelle ore,
Vola dedans ainsi qu'un jeune oiseau...
Lorsque voicy dix beaux doigts ivoirins
Qui, ramassant les blons filets orins,
Reth desur reth pour le prendre accouplèrent.
Am., I, 204.

Pétrarque avait dit les mêmes choses avec les mêmes images un peu plus discrètes et tempérées par le goût. Mais le jugement de nos poètes n'a pas encore eu le temps de se fortifier ; en ce moment, ils voient principalement que notre langue manque de richesse et de grandeur, et ils travaillent un peu aveuglément à la doter de ces qualités par une imitation intempérante. Chacun aspire à varier l'allure des tournures de langage, à multiplier les nuances des expressions et même à créer des mots nouveaux. L'idée et l'image primitives, empruntées à

Pétrarque, sont considérées comme une matière commune, que chacun doit manier et façonner, pour en tirer des formes ingénieuses ou étranges. Ainsi Du Bellay se reconnaît incapable de célébrer dignement une chevelure blonde qui enchaîne sa liberté [1]. Qui pourrait réussir dans une si haute entreprise ?

Ny le romain, ny l'attique sçavoir,
Quoy que là fust l'écolle de faconde,
Aux cheveux même, où le fin or abonde,
Eussent bien faict à demy leur devoir.
Olive, 8.

Baïf suit pas à pas Pétrarque et Ronsard à la fois, se contentant de modifier quelques incidents, d'ajouter de petits traits, de remplacer quelques épithètes :

Ces cheveux d'or crespu, dont le désir augmente...
Délivres du riban, épandoyent leur clairté,
Voilant deux monts jumeaux, le but de mon attente.
Mon cœur prompt s'y envole et plus content s'égaye
De si belle prison que de sa liberté...
Quand deux rosines mains avecques dix beaux doits,
O mon cœur, ramassant l'or où tu voletois,
Ainsi que deux filets l'un sur l'autre joignirent.
Am. div., l.III, p. 393.

Il n'y a rien de plus chez les autres Pétrarquistes du XVIe siècle : dans Saint-Gelais des cheveux qui lient le cœur et sont plus chers que l'or auquel ils ressemblent [2] ; dans Jamyn des cheveux crêpelus, doux liens, au milieu desquels saute le cœur, que deux mains tout à coup serrent avec eux [3] ; dans Pontus de Thyard encore de blonds cheveux d'or fin et délié, *blondeur* de filets d'or, chaîne, lien charmant, forts comme ceux de Samson [4]. Au fond, la langue poétique est bien toujours la même avec des images empruntées au modéle et reproduites, nuancées, défigurées ou empâtées par les procédés ordinaires de l'imitation, la recherche, l'érudition, la pointe et l'exagération.

1. *Olive*, sonnet, 10.
2. *Bracelet de cheveux*, p. 191.
3. *Artémis*, sonnet, p. 148.
4. *Erreurs amoureuses*, II, 26, 84 ; Chanson, p. 468.

Ces défauts ne sont nulle part plus sensibles et plus curieux que dans les innombrables compositions inspirées par les yeux des amantes : c'est une profusion, c'est un débordement désordonné d'astres, de soleils, de rayons, d'étincelles, d'éclairs et de flèches. Pétrarque sur ce thème est intarissable et il a offert une riche matière aux imitateurs. Les yeux de Laure, dans la sérénité de leurs paisibles cils, font étinceler les deux astres fidèles du poète :

> Dal bel seren delle tranquille ciglia
> Sfavillan sì le mie due stelle fide.
>
> I, 109.

Ses esprits se glacent, quand il s'éloigne de ces fatales étoiles [1]. « De même que le matelot, lassé par la violence des vents, lève la tête, durant la nuit, vers les deux lumières qui se tiennent toujours au pôle, de même, dans la tempête que me fait essuyer l'amour, deux yeux brillants sont ma constellation et mon seul guide » :

> Come a forza di venti
> Stanco nocchier di notte alza la testa
> A' duo lumi c' ha sempre il nostro polo,
> Così nella tempesta
> Ch'i' sostengo d'amor, gli occhi lucenti
> Sono il mio segno e'l mio conforto solo.
>
> I, *Canz.*, VIII.

Ce n'est pas seulement l'éclat des astres qui est éclipsé par les yeux de Laure ; le soleil lui-même disparait devant leur vive lumière :

> E'l chiaro lume che sparir fà'l sole.
>
> I, 129.

Mille fois il s'est montré jaloux de ces deux beaux flambeaux, qui feraient tourner les montagnes et arrêteraient le cours des fleuves [2]. « Les étoiles, le ciel et les éléments ont mis en œuvre tout leur art et leurs derniers soins pour former cette vive

1. I, *Sonnet*, 13.
2. I, *Sonnet*, 92.

lumière, où la nature et le soleil se contemplent comme dans un miroir » :

Le stelle e'l cielo e gli elementi a prova
Tutte lor arti ed ogni estrema cura
Poser nel vivo lume in cui natura
Si specchia e'l sol.

I, son., 103.

Les yeux de Laure ne possèdent pas seulement le rayonnement du soleil ; ils en ont aussi la flamme dévorante. A leur approche, à l'apparition lointaine de leurs éclairs, le poète sent passer des messagers de mort :

Sento i messi di morte, ove apparire
Veggio i begli occhi e folgorar da lunge.

I, 166.

Leur lumière s'établit dans sa pensée, le brûle et le dévore intérieurement, et il s'en va dès lors comme un aveugle plongé dans l'obscurité[1] ; car les armes dont Laure se servit pour le dompter furent ses yeux, d'où s'échappaient des flèches enflammées d'un feu invisible :

L'arme tue furon gli occhi, onde l'accese
Saette uscivan d'invisibil foco

II, *Canz.*, II.

En présence de ces yeux, il fond délicieusement comme de la neige au soleil[2] ; que dis-je, devant leurs rayons brûlants, il devient proprement de la neige,

...agli ardenti rai neve divegno.

I, *Canz.*, VII.

Mais quoi d'étonnant si un faible cœur d'homme est incendié par les yeux de Laure ? « Elle pourrait enflammer le Rhin, lorsqu'il est complètement glacé, et faire éclater les roches les plus dures » :

Che poria questa il Ren, qualor più agghiaccia,
Arder con gli occhi e rompre ogni aspro scoglio.

I, 119.

1. I, *Sonnet*, 14.
2. I, *Sest.*, II ; *Canz.*, XVII.

Dans ces yeux gracieux niche l'Amour ; c'est là qu'il dore et aiguise ses traits ; Pétrarque redoute leur assaut ; et en effet c'est d'eux qu'est parti le coup mortel dont il a été atteint et dont eux seuls aussi pourraient guérir la plaie [1] : « mais vous, yeux bienheureux, dont j'ai souffert ce coup, contre lequel je n'ai pu me garantir ni par heaume, ni par bouclier, vous me voyez nu intérieurement et extérieurement » :

Ma voi, occhi beati, ond'io soffersi
Quel colpo ove non valse elmo nè scudo,
Di for e dentro mi vedete ignudo.
I, 64.

Ces beaux yeux produisent bien d'autres effets ; car ils ont aussi enchaîné le malheureux amant :

Che'i be' vostr' occhi, donna, mi legaro.
I, 2.

Bref, tout pouvoir, toute vertu furent complètement accordés à ces brillants flambeaux par Dieu, par la nature et par l'Amour [2]. Ce sont eux encore qui font vivre le poète et qui l'inspirent : « si quelque beau fruit naît de moi, de vous vient d'abord la semence ; par moi-même, je suis comme un sol desséché » :

Onde s'alcun bel frutto
Nasce di me, da voi vien prima il seme.
Io per me son quasi un terreno asciutto.
I, *Canz.*, VI.

Ils n'ont pas moins d'influence sur la nature ; ces lumières sacrées rassérénaient l'air autour d'elles [3] et avaient coutume de faire le jour :

...gli occhi tuoi solean far giorno.
II, 53.

Aussi l'obscurité et la solitude régneraient-elles dans l'univers, si la mort les fermait et les cachait :

1. I, *Canz.*, VI, sonnets, 100, 25, 89, 47.
2. I, *Canz.*, VIII,
3. I, *Sonnet*, 72.

...fien le cose oscure e sole,
Se morte gli occhi suoi chiude ed asconde.
I, 163.

Telles sont les merveilleuses propriétés des yeux de Laure, dont la douceur et la sérénité sont d'ailleurs pénétrantes et même mortelles [1]. Pétrarque ne se lasse pas de les célébrer dans des sonnets et des chansons fort admirés des Italiens, dont la grâce et l'harmonie sont rares en effet, mais sur lesquels les juges d'un goût épuré peuvent faire bien des réserves sous le rapport de la sincérité des sentiments, de la vérité des pensées et du naturel du style.

Pour la langue poétique, nos poètes français du XVIe siècle n'ont eu qu'à être constants dans leur méthode, c'est-à-dire imiter les procédés du maître, pour reproduire et exagérer encore les défauts qui nous blessent. Ils ont, comme toujours, dépassé le modèle dans le raffinement, l'hyperbole et l'afféterie du langage. Les yeux de leurs maîtresses possèdent la même vertu que ceux de Laure, et ne brillent pas d'un moins vif éclat. Ronsard voit dans l'œil de Cassandre une étoile, qui dirige sa barque vers le port ou vers l'abîme à son gré :

L'œil qui tenait de mes pensers la clef,
En lieu de m'estre une estoile brillante,
Parmi les flots de l'amour violente
Contre l'orgueil a fait rompre ma nef.
Am., I, 103.

S'il plaisait au poète, il célébrerait aussi bien le bienfait de ces yeux, fatales étoiles qui sauvent l'amant en danger. Ils paraissent, et le calme se rétablit dans la nature bouleversée ; et Du Bellay, dont la barque courait au naufrage, est arraché à la mort par leur apparition :

Des ventz émeus la raige impétueuse
Un voile noir étendoit par les cieux...
Une peur froide avoit saisi mon âme
Voyant ma nef en ce mortel danger,

1. I, *Sonnet*, 131 : Il dolce sguardo di costei m'ancide.

Quand de la mer la fille je réclame.
Lors tout soudain je voy le ciel changer,
Et sortir hors de leurs nubileux voyles
Ces feux jumeaux, mes fatales étoiles.

Ol., 11.

Le soleil ne peut rivaliser d'éclat avec des yeux aussi brillants; il est jaloux, avait dit Pétrarque ; il est ébloui, dit Ronsard, avec sa tendance à l'exagération :

Le soleil l'autre jour se mit entre nous deux,
Ardant de regarder tes yeux par la verrière :
Mais luy, comme esblouy de ta vive lumière,
Ne pouvant la souffrir, s'en alla tout honteux.

Pour Hél., I, 3.

Si la splendeur des yeux est si aveuglante, leurs ardeurs ne doivent pas être moins brûlantes : il faut bien que la maîtresse du poète possède tous les avantages de Laure :

Le premier jour du mois de May, Madame,
Dedans le cœur je senty vos beaux yeux,
Bruns, doux, courtois, rians, délicieux,
Qui d'un glaçon feraient naistre une flamme.

Am., II, 138.

Belleau, voulant exprimer la même idée en employant l'image primitive, file les métaphores et entasse lourdement les exagérations :

Œil, non pas œil, mais esclair qui foudroye
Et va bruslant le rempart de mon cœur...
Ainsi l'esclair qui vivement reluit
En ses beaux yeux, m'aguette et me poursuit,
Puis me levant, en ses rayons me tue.

Berg I., I, t.I, p. 121.

Il n'égale pas cependant l'extravagance de Jamyn, qui, à l'exemple de Pétrarque, prétend que les yeux luisants de sa dame feraient « muer en braise » le Rhin glacé [1]. Rien ne pourrait échapper à cette flamme dévorante ; Desportes la redoute même pour ses vers :

1. *Artémis*, sonnet, p. 153,

O vers, que j'ai chantez en l'ardeur de ma flamme...
Gardez-vous seulement des regars de ma dame,
Ardens flambeaux d'amour, bénins et gracieux...
Elle vous brûlera comme elle a fait mon âme.

D, II, 75.

Aussi Ronsard craint-il l'approche de ces yeux, et il veut s'en éloigner comme d'un ennemi ; pour être à l'abri de leurs regards menaçants, il ira s'exiler sur une mer solitaire[1] ; il répète donc après Pétrarque :

Mon œil craint plus les vostres, qu'un enfant
Ne craint la verge, ou la fille sa mère.

Am., II, 54.

C'est qu'Amour a établi son séjour

Dans le serein de sa jumelle flamme.

Am., I, 3.

Là est sa retraite, là est la forge de ses dards ; ces yeux versent en l'âme un esprit et des flammes qui pouvaient ressusciter les morts ; ils foudroient et percent de « mille sagettes, d'éclairs poignants ». Peut-on même parler des regards de Cassandre ? Ce sont plutôt des « traits d'Amour pointus »[2], qui vont frapper l'amant et le réduire en servage :

Sitôt que je vy leur beauté,
Amour me força d'un désir...
Et décocha de leur regard
Contre mon cœur le premier dard, etc.

Am., I, Chans., p. 72.

Et voilà notre homme atteint d'une plaie incurable, que pourraient seuls guérir les yeux qui l'ont causée ; car ils sont tout divins et ils ont plus de pouvoir qu'Achille, qui guérissait les coups de sa lance, bien qu'il fût simplement un homme[3].

De quelle plante ou de quelle racine,
De quel unguent ou de quelle liqueur
Oindrai-je bien la playe de mon cœur

1. *Amours*, II, son., 71.
2. *Pour Hélène*, I, 29 ; II, 38 ; *Amours de Cassandre*, I, sonnet, 86.
3. *Pour Hélène*, I, 32.

Qui d'os en os incurable chemine ?
Ny vers charmés, pierre, ny médecine,
Drogue, ny just ne romproient ma langueur...
De tes beaux yeux allège mon soucy.

Am., I, 70.

L'idée première, les images principales appartiennent à Pétrarque ; le détail de l'expression revient seul au poète français, et ne présente pas une grande variété. On voit toujours reparaître les mêmes fictions rendues dans une langue froide et insensible, où éclatent les mots recherchés et alambiqués. Marot lui-même, si naïf et si naturel d'ordinaire, est un digne disciple de Pétrarque sur ce point :

Dieu te gard' doulce, aimable calandre...
Dieu gard' le cœur, sus qui sont appuyez
Tous mes désirs. Dieu gard' l'œil tant adextre
Là où Amour a ses traits essuyez.

Épigr., l. III, 52.

A. de Baïf est bien plus maniéré et plus intempérant ; il revient volontiers sur les beaux yeux qui le blessèrent et qui seuls pourraient guérir sa plaie ; car les traits qu'un tyran lance de là sont mortels et irrésistibles à Jupiter même [1] :

Ce fut le dard bruslant que vos beaux yeux dardèrent
Dans mon cœur par mes yeux, qui d'amour m'aluma,
Quand vostre grand beauté fichez ils regardèrent...
Vostre œil brusla mes sens en leur vaine retrette.

Fr., I, p. 140.

Les yeux d'une maîtresse sont le séjour d'Amour, qui y a déposé tout son attirail de combat, traits, arc, feu, aile, trousse et bandeau [2]. Alors, quand le dieu a épuisé son carquois, que Vénus se trouve privée de brandon, et qu'ils pleurent ensemble la perte de leurs honneurs, ils s'avisent tout à coup de demander ces attributs à l'Artémis de Jamyn [3]. Ces conceptions excentriques, ces images recherchées et ces fictions fades dérivent par

1. *Francine*, I, sonnets, p. 116 et 111 ; *Méline*, I, p. 22.
2. Belleau, *Bergerie*, II, p. 107.
3. *Artémis*, sonnet, p. 163.

génération naturelle des exemples de Pétrarque ; nos poètes y sont progressivement amenés par le travail de raffinement et d'exagération auquel ils se livrent, pour varier au moins en apparence le texte qu'ils imitent. On aboutit ainsi à des fantaisies ridicules, qui semblent le terme fatal de l'évolution des mots. Ainsi Bertaut chante de beaux yeux qui savent charmer, qui « pleuvent des flammes et des traits », dont la flamme est le jour de ses yeux, qui sont des *cieux* enfin. Comme le Montgibel répand ses flammes brûlantes, ainsi ces yeux, où Amour forge ses flèches, lancent des flammèches qui allument tous les cœurs, même ceux des Dieux ; et s'ils continuent, ils brûleront ciel, terre et onde [1]. Que reste-t-il à dire à Desportes pour célébrer les yeux divins de Diane, leurs éclairs éblouissants et leurs traits perçants [2] ? Il se tourmentera à rechercher quelque exagération nouvelle de langage pour rendre des idées rebattues :

> ...et le vainqueur des dieux
> Est aveugle deux fois quand vous fermez les yeux ;
> Et sans vous, ses brandons seraient changez en glaces.
>
> *D.*, II, *st.* p. 113.

Ou bien il changera l'équipement du dieu qui est logé dans les yeux de sa dame ; il lui prêtera sans hésitation des armes perfectionnées et toutes modernes ; car il ne s'en échappe plus seulement des rayons, des éclairs et des flèches, mais des balles, qui blessent plus sûrement que les plombs ennemis [3] :

> Les balles que vos yeux ont tiré dans mon âme
> Ont comblé mon esprit de martire et de flamme.
>
> *Am. div.*, 12, p. 377.

Ils tireraient le canon, que cette extravagance ne choquerait pas davantage notre goût ; nous ne verrions dans cette conception qu'une fadaise nouvelle et hyperbolique, engendrée naturellement par la progression des images et des fictions qui se sont développées sur un germe primitif.

D'ailleurs, n'avons-nous pas vu que Pétrarque avait prêté aux

1. *Sonnets, Varia*, p. 377.
2. *Diane*, son., I, 13 ; II, 70 ; *Cléonice*, son., 76, 32.
3. *Amours diverses*, son., 17, p. 388.

yeux de Laure les aptitudes les plus diverses et les plus surprenantes, entre autres celle de l'enchaîner ? Ronsard n'accorde pas moins à sa dame ; seulement pour ne pas répéter exactement avec le modèle que ses yeux le lièrent, il appuiera lourdement le pinceau, et le trait sera grimaçant :

Voyez, pour Dieu, comme un bel œil me tient
En sa prison, et point ne me délasse,
Et comme il prend mon cœur dedans sa nasse...
Ce ne sont qu'haims, qu'amorces et qu'apas.
Am., I, 99, 129.

C'est que toutes les puissances de la nature se sont mises en œuvre pour former les yeux de Cassandre, comme ceux de Laure, et pour leur donner toute efficacité :

Les Elémens et les Astres à preuve
Ont façonné les rais de mon soleil...
Cet œil premier m'aprit que c'est d'aimer, etc.
Am., I, 75.

Ils peuvent même « faire un vrai midi » [1] partout où ils paraissent, ou encore transformer en rocher celui qui les approche. Pour Baïf, ces *doux trompeurs*, *ces larrons de son âme sont des astres fataux*, des soleils qui amènent le printemps et font fleurir les prés [2]. Du Bellay accorde à ceux de sa dame le pouvoir de percer

La nue espaisse, et le ciel traverser...
Passer le roc, sonder le creux de l'onde
Et voyager sur la terre profonde.
Elég., II, p. 338.

L'exagération est-elle assez emportée ? S'il plaît à Jamyn, le débordement de l'hyperbole franchira même ces limites ; le pouvoir des yeux de sa dame est immense : lorsque *l'astre jumeau se lève, il dompte le soleil et les éclairs* [3].

Les imitateurs de Pétrarque ne font que pratiquer l'art du développement et répéter ce qu'un autre avait déjà dit. Mais

1. *Amours*, I, son., 142, 195.
2. *Méline*, I, p. 33.
3. *Oriane*, p. 99.

c'est du développement en partie double ; ils empruntent à un modèle l'idée aussi bien que l'image, et ils s'exercent comme de bons rhétoriciens à les étendre par l'énumération, le raffinement et l'hyperbole. Ils ne pensent pas et ils ne sentent pas, alors que, pour chanter la passion,

C'est peu d'être poète, il faut être amoureux [1].

Qu'arrivera-t-il alors ? C'est que les vers d'amour qui chantent des maîtresses de commande ou de fantaisie seront peut-être élégants, harmonieux et même d'une beauté correcte ; mais ils seront surtout ennuyeux. Ils tomberont vite dans la romance, dans ce que Victor Hugo appelle malicieusement des *guitares*, et nous aurons de froides chansons et de laborieux sonnets, composés par des gens qui sont indifférents et qui mettent en œuvre l'esprit, l'imagination et la mémoire dans une matière qui exige d'abord et surtout du cœur, des impressions fortes et des émotions profondes. Aussi les sentiments qu'ils expriment sont-ils dépourvus de naturel et de sincérité ; ils sont maniérés et faux, trop subtils pour être naïfs, trop forcés pour être vrais. Toutefois nos poètes se livrent à un travail d'écoliers instruits et ingénieux sur la langue, qu'ils assouplissent et enrichissent, en la forçant de rendre les idées élevées et les sentiments délicats d'un illustre modèle.

Il n'y a rien de plus dans l'expression de leurs souffrances d'amoureux éconduits ; car leurs douleurs sont fictives, et leurs plaintes, affectées : c'est toujours du développement, de l'imagination et de l'art. Pétrarque lui-même en est là, parce que sa passion était réduite à se replier sur elle-même ; le poète, n'étant pas payé de retour par Laure, était condamné à se renfermer dans un cercle très étroit d'idées et de sentiments, et par conséquent ou à n'écrire qu'un petit nombre de pièces élégiaques sur sa vie morale, restreinte, peu variée, presque fixe et dégagée des événements extérieurs, ou bien à se répéter, à faire un simple travail d'amplification et un exercice de langue sur les quatre ou cinq nuances d'émotions dont vivait son être intime. Examinons ce travail dans la peinture de la douleur.

1. Boileau, *Art poétique*, II, 44.

Nous savons que Pétrarque se plaint d'éprouver des souffrances intolérables, parce que sa maîtresse est indifférente à sa passion. Elle lui fait une guerre acharnée, qui effraye le poète : « je suis enserré dans la situation d'un homme qui attend la guerre » :

Ristretto in guisa d'uom che aspetta guerra.
II, 74.

Quand Laure, la douce guerrière, n'est plus là, la lutte n'est pas finie; elle est dirigée à la fois par l'amour, la fortune et la mort [1]. L'issue n'en est pas douteuse; c'est la prison qui attend le malheureux amant, un servage rigoureux, des chaînes solides; il redoute le retour de l'amour, qui l'a lié et mis en croix :

Amor che m'ha legato e tiemmi in croce.
II, 16.

Ronsard tâche aussi d'apaiser sa douce guerrière, en se présentant comme un amoureux égaré et respectueux :

Je ne suis point, ma guerrière Cassandre,
Ne Myrmidon ne Dolope soudart.
Am., I, 4.

Mais il ne peut, ou pour mieux dire, il ne voudrait pas sortir des lacs d'Amour [2]. De même Jamyn s'était jeté volontiers dans les rets de sa dame et avait recherché sa prison [3]; mais comme on lui fait une existence trop dure, il demande à en sortir :

Puisque dans ta prison je suis si maltraité,
Rens-moi ma liberté........
Or., 86.

Desportes, ne voulant pas répéter l'expression de Ronsard, emploie une légère variante pour qualifier Diane :

..... Cette belle meurtrière
Se repent-elle pas du mal qu'elle m'a fait?
D., II, 16.

1. II, *Sonnets*, 6.
2. *Amours*, II, son., 56.
3. *Oriane*, p. 8.

La guerre faite aux déplorables amants est d'une nature particulière. Nous savons bien que Cupidon est là, niché dans les yeux de leurs dames, l'arc et le carquois à la portée de la main. Ce qui est plus nouveau, c'est que Laure, cette belle ennemie de l'amour et de Pétrarque, conduit un escadron de soupirs armés :

Tal d'armati sospir conduce stuolo
Questa bella d'Amor nemica e mia.
I, 117.

Et le poète remplira l'air de ses gémissements jusqu'à la fin de sa vie [1], tout en répétant qu'il est vaincu par l'attente et par la longue guerre des soupirs :

Io son dell' aspettar omai si vinto
E della lunga guerra de' sospiri....
I, 65.

Ce sont en effet des vents douloureux qui s'échappent de sa poitrine ; leur souffle est si puissant qu'il traverse les espaces de l'air et va troubler la paix de Laure dans le ciel [2]. Ronsard trouve insuffisante l'expression de ces soupirs; il ne se contente pas d'en pousser lui-même; il en remplit la nature inanimée, qui s'en pénètrera et les conservera pour toucher plus tard Cassandre :

Vien, Nymphe, vien, les rochers et les bois
Qui de pitié s'enflamment sous ma voix
De leurs soupirs échauferont ta glace.
Am., I, 203.

Ce n'est pas tout; telle est leur violence, qu'ils peuvent produire des vents qu'on croirait déchaînés par le « prince Eole » :

D'une vapeur enclose sous la terre
Ne s'est pas fait cet esprit ventueux...
Seuls mes soupirs ont ce vent enfanté.
Am., I, 208.

Pour Melin de Saint-Gelais « cet aspirer » qui le tourmente

1. II, *Sonnets*, 20.
2. I, *Sestine*, III; II, *Canz.*, VI.

n'est point soupir; c'est la vapeur qu'Amour fait exhaler de son grand feu, en battant les ailes [1]. Du Bellay trouve ses doux soupirs cuisants [2]; mais Desportes avec les siens peut susciter un orage [3].

Les vents ne vont guère sans pluie; les pleurs de nos amants la produiront facilement; la conséquence est naturelle; les procédés de composition auxquels nous sommes habitués nous la font attendre. Pétrarque est peut-être le plus larmoyant des poètes de l'école; les larmes amères tombent en pluie sur son visage; il en vit et il paraît né pour pleurer [4] : « Je suis un de ceux qui se plaisent à pleurer; il semble bien que je m'ingénie de façon que mes yeux soient gonflés de larmes » :

Ed io son un di quei che'l pianger giova;
E par ben ch' io m'ingegni
Che di lagrime pregni
Sien gli occhi miei....

I, *Canz.*, III.

Aussi pleure-t-il tout le jour; et la nuit, quand les mortels infortunés goûtent le repos, il se retrouve inondé de larmes [5]. Le poète, dont le chant, si nous l'en croyons, n'est qu'un long pleur, rencontre souvent les acccents les plus touchants, quand le goût modère son intempérance de langage :

Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots [6].

Mais trop souvent il est obligé de verser dans l'exagération effrénée, parce que sa poésie n'est pas soutenue par les incidents variés de la vie, qui peuvent renouveler sans cesse la manifestation des sentiments comme les affections de l'âme. Pétrarque entasse donc les couleurs dans la peinture de ses larmes. Le cours en est si abondant, qu'il s'est senti parfois bien près de

1. *Dizain*, t. I, p. 108.
2. *Olive*, sonnet, 58.
3. *Amours diverses*, p. 370.
4. I, *Sonnets*, 13, 86.
5. I, *Sonnets*, 161.
6. A. de Musset, *Nuit de mai*.

tomber en défaillance et de se changer en fontaine au pied d'un hêtre, où il s'était couché :

.... io sentii me tutto venir meno
E farmi una fontana a piè d'un faggio.
I, *Canz.*, I.

Et il insiste sur ce fait invraisemblable; il veut que nous l'acceptions comme une réalité incontestable. Il a transformé une métaphore en vision, et c'est là le principe de l'hyperbole démesurée. Ainsi cette source de larmes pourra bien former un lac, que Laure voudrait tirer de ses yeux :

Or vorria trar degli occhi nostri un lago.
I, 184.

Les pleurs, unis aux soupirs, sont capables d'arroser les prairies et d'ébranler les bois [1]; c'est un débordement, un tel fleuve, que ni pont, ni gué, ni rames, ni voiles, que dis-je, des ailes mêmes et des plumes ne pourraient sauver le malheureux :

Che non pur ponte o guado, o remi, o vela,
Ma scampar non potremmi ale ne piume.
I, 175.

Enfin quel feu n'auraient pas déjà éteint et amorti les flots que ses tristes yeux répandent sans cesse ?

Qual foco non avrian già spento e morto
L'onde che gli occhi tristi versan sempre?
I, *Ball.*, III.

Pétrarque, poursuivant aveuglément la métaphore, aboutit ainsi aux hyperboles les plus effrénées; les effets naissent les uns des autres, en grandissant démesurément, et les images s'enflent jusqu'à devenir d'une invraisemblance insolente. Nos poètes du XVIe siècle n'auront qu'à pratiquer dans leur langage le même procédé, pour faire revivre la manière du maître. Il est donc naturel que Ronsard s'écrie :

Je veux muer mes deux yeux en fontaine.
Am., I, 16.

1. I, *Sestine*, VII.

Le regard de Cassandre, « touchant les yeux » de son amant, en fait un ruisseau sans fleurs ni verdure, qui *s'enfle et bruit de sa peine* [1]. Mais le poète se tourmente pour éviter la traduction du texte italien et pour rester dans l'imitation qui n'est pas un esclavage, et qui renouvelle l'idée par des images différentes. Alors il rencontre une langue aussi recherchée que raffinée. Il s'assurait que le changement de l'année adoucirait son mal ; mais le premier jour de janvier, étant pluvieux, indique qu'il pleurera sa vie par ses yeux ; et il demande à celle qui est sa « quinte essence ou de séréner sa douleur, ou d'alambiquer ses yeux en fontaine », pour étouffer sa peine dans le ruisseau de ses pleurs [2]. Les larmes enfin sont un élément naturel de sa vie, comme l'eau est un principe générateur de la nature physique, selon les théories de l'école de Thalès. Ici nous voyons apparaître le Ronsard savant, mais moins pédantesque en général que ne l'a prétendu Boileau :

> L'onde et le feu sont de cette machine
> Les deux seigneurs, que je sen pleinement...
> Aussi de moy il ne sort rien que d'eux,
> Et tour à tour en moy naissent tous deux.
>
> *Am.*, I, 84.

Les disciples de l'école, gênés par l'exemple du maître, se retournent péniblement et s'épuisent pour varier l'image primitive par des détails recherchés et forcés. Saint-Gelais dit que ces pleurs qui le tourmentent ne sont point pleurs, mais humeur sortant de son cœur attisé et enflammé ; et bientôt au lieu de pleurs, ses yeux épandront l'âme ; il porte l'amour par l'ample mer de ces larmes et il périt dans les flots agités par ses soupirs [3] Débrouille qui voudra ce galimatias ; nous ne nous chargerons pas de le justifier. — Du Bellay s'évertue en pure perte pour répéter les mêmes fadaises en termes de plus en plus alambiqués :

> Larmes ne sont, qu'avec si large veine
> Hors de mes yeux maintenant je distille...

1. *Amours*, I, sonnet, 149.
2. *Amours*, I, sonnet, 179.
3. *Dizain*, 43 ; *Douzain*, p. 160, t. II.

L'humeur vitale en soy toute réduite
Devant mon feu craintive prend la fuyte
Par le sentier qui meine droict aux yeux.
Ol., 25.

A. de Baïf ne cesse pas de pleurer; c'est le juste tourment mérité par ses yeux pour avoir vu la beauté de Francine :

Pleurez, pleurez, mes yeux, une pluie éternelle.
Fr., II, p. 160.

C'est encore un orage et des vents qui naissent des pleurs et des soupirs de Jamyn; il voudrait bien y noyer sa douleur; mais c'est impossible, puisque le prince de la mer brûla au milieu des flots [1]. Desportes tourne autour des images rebattues; le cœur se change en source et *rassemble des rivières*; l'œil est un alambic qui distille les larmes; ou bien ses pleurs laissent déborder des canaux et forment de larges fleuves sans pouvoir s'épuiser et s'éteindre [2].

Si vous pouviez me fournir tant de pleurs
Que j'y pusse noyer ma vie et mes douleurs !
D., I, 23.

Il est difficile de pousser plus loin la fadeur et le mauvais goût. La stérilité et la sécheresse sont inhérentes à cette poésie de convention, qui roule sur des images, des tournures et des mots, et non sur des impressions, des idées et des sentiments. En définitive, c'est un travail de facture qu'exécutent nos imitateurs, et non une œuvre de poètes émus.

Cependant nous n'avons pas encore parcouru le cercle de leurs prétendues souffrances. Le rapprochement de l'amour avec une flamme subtile et brûlante avait fourni à la langue poétique quelques métaphores expressives, dont les élégiaques grecs et latins avaient fait un heureux emploi, parce qu'ils ne les avaient pas progressivement étendues, agrandies et enflées outre mesure. Virgile avait donné dans l'*Enéide* de parfaits exemples de bon goût et de sobriété, qu'il était dangereux d'oublier :

1. *Artémis*, sonnets, p. 159, 160.
2. *Diane*, I, son., 49; II, son., 43, 70; *Complainte*, p. 155.

At regina gravi jamdudum saucia cura
Vulnus alit venis et cæco carpitur igni....
.... est mollis flamma medullas....
Uritur infelix Dido....

Enéide, IV, *passim*.

Pétrarque, si épris de l'antiquité et de Virgile en particulier, n'a pas su se renfermer dans ces sages limites. Il n'avait pas, comme le poète latin, des scènes variées à raconter et des caractères à peindre; il était resserré dans ses chants par la pénurie des faits et des impressions qui traversaient sa vie intime et qui n'en rompaient guère la monotonie; sa passion était concentrée, morne et peu agissante dans sa fixité désespérée. Il fera donc un usage répété de la même métaphore, la surchargeant progressivement de nuances forcées et finalement criardes. D'abord il déclare qu'il court après un objet qui le brûle [1]; après dix-sept années de passion, il expose qu'il a pris feu autrefois et qu'il ne s'est jamais éteint; au milieu des flammes, il sent en outre un froid glacial [2]. Puis son tourment grandissant, c'est un feu dont Laure ne se soucie pas, mais qui pourrait embraser encore mille personnes :

Quest' arder mio, di che vi cal si poco....
Ne poria infiammar fors' ancor mille.

I, 151.

Il vit au milieu de cette flamme qui lui paraît rafraîchissante, et qui est son élément [3] : « Je suis absolument comme du soufre et de l'amadou, et mon cœur est un feu, à cause de ces accents suaves que j'entends toujours; je suis intérieurement allumé de telle façon, que je suis heureux en brûlant » :

Solfo ed esca son tutto, e' l cor un foco,
Da quei soavi spirti, i quai sempr' odo,
Acceso dentro sì, ch' ardendo godo.

I, 123.

On peut remarquer la génération successive des métaphores

1. I, *Sonnets*, 15.
2. I, *Sonnets*, 83.
3. II, *Sonnets*, 45.

et les écarts de plus en plus violents du goût dans les rapprochements. Les mots et les idées semblent s'appeler; dès qu'un pas de plus a été fait, le poète se dit sans doute qu'il n'y a pas de raison pour ne pas avancer toujours vers les objets vaguement évoqués par l'analogie; et finalement il y a une distance énorme entre le point de départ et le terme définitif. Ainsi l'ardeur de la passion a été exprimée naturellement par des métaphores usuelles, comme *feu*, *flamme*, *brûler*; celles-ci font penser aux matières inflammables, au soufre et à l'amadou, et voilà le poète perdu dans la recherche bizarre. Alors comme sa passion fait tout l'intérêt de sa vie, et en même temps le mine et le dévore, Pétrarque, poursuivant des rapports de plus en plus forcés entre les mots, exprime son idée en ces termes : « Je me nourris de ma mort et je vis dans les flammes, étrange aliment et étonnante salamandre » :

> Di mia morte mi pasco e vivo in fiamme,
> Stranio cibo e mirabil salamandra!
> I, *Canz.*, XVI.

Enfin le feu grandit toujours; c'est un volcan; jamais on ne vit bouillonner avec tant de rage Vulcain, Lipari ou Ischia, Stromboli ou Montgibel :

> Non bollì mai Vulcan, Lipari od Ischia,
> Stromboli o Mongibello in tanta rabbia.
> *Tr. d'Am.*, IV.

On voit quel est le chemin parcouru par le poète; parti d'une métaphore, il s'avance vers une seconde image qui en est plus ou moins rapprochée, et qui le conduit à une troisième, puis à une quatrième, et ainsi de suite indéfiniment, jusqu'à ce que, de degré en degré, il parvienne au point culminant de l'exagération folle et ridicule.

Ses imitateurs n'ont qu'à marcher dans la même voie, large et banale, pour reproduire sa langue poétique, pour répéter ses images, s'ils sont peu difficiles et peu féconds, et pour franchir toutes les bornes du grotesque, s'ils veulent introduire dans leur style la variété, même achetée au prix du naturel et de la vérité. Ainsi Ronsard brûle dans un brasier produit non par la chaleur

de la terre qui fume, ni par l'avant-chien (canicule), ni par le flambeau du soleil, mais par les chastes feux, les doux éclairs des yeux de Cassandre [1]. Quand sa passion augmente, il se rappelle l'image que Pétrarque avait tirée du soufre et de l'amadou, et qu'il reprend avec une légère variante :

> Je suis soufre et salpêtre, et vous n'êtes que glace.
> *Pour Hél.*, II, 28.

Il vit de son amour, et le feu est son élément naturel, comme il l'est de la salamandre, avait dit Pétrarque; comme il l'est de la pyralide, répète Ronsard, grâce à ses connaissances scientifiques. Ainsi, loin de son feu, il ne pourrait pas vivre :

> La Pyralide en ce poinct ne vit pas,
> Perdant sa flamme....
> *Am.*, I, 131.

Enfin il s'épuise à rechercher des rapprochements étranges et pénibles; il tend douloureusement son imagination, pour trouver quelque conception aussi fade que surprenante. Il nous raconte donc qu'Amour, voyant un pêcheur sur la mer, descendit vers son navire et demanda à retirer le filet du bonhomme; grand effroi de Téthys, qui, prévenue par un dauphin, craint que son neveu ne brûle ses ondes; celui-ci la rassure :

> Ma tante, dit Amour, n'ayez peur de mon feu;
> Je le perdis hier dans les yeux de Marie.
> *Am.*, II, 119.

C'est la même langue que nous retrouvons chez les disciples de l'école. Le plus souvent les images usées reparaissent sans être renouvelées par l'expression. Du Bellay nous parle aussi du *Montgibel qu'il dégorge*; il chante la douce ardeur que les yeux de sa dame ont allumée, qui soutient sa vie, et qui, chose étrange, ne le consume pas malgré sa violence, et ne saurait pas non plus s'apaiser [2] :

> Car cette ardeur dont mon âme est ravie
> Prendra aussi immortalité d'elle,
> Vivant par mort d'une éternelle vie.
> *Ol.*, 22.

1. *Amours*, I, sonnet, 120.
2. *Amours diverses*, p. 339; *Olive*, sonnet, 42.

Notre poète essoufflé ne rencontre plus qu'une expression lourde, pénible et obscure; c'est qu'il était assez difficile et qu'il ne voulait pas transporter de toutes pièces le texte de Pétrarque dans ses sonnets; il tâchait de « se transformer en lui, de le dévorer, et après l'avoir bien digéré, le convertir en sang et nourriture [1] ». Baïf y faisait moins de façons; sa stérilité s'accommode à merveille des répétitions les plus banales : le bruit des beautés et des vertus de sa dame brûle l'âme; ses yeux brûlent l'âme; son doux parler brûle l'âme; son vif corail, son ris charmeur, son sein, tout ce qui est en elle, brûle l'âme [2]. Il est lui-même un feu, et chose plus étonnante, un feu source d'un fleuve :

> Que sen-je dedans moy ? Quel mal dans moy commence ?
> Je suis en feu, je croy. Mais, mais ce feu comment
> Peut-il estre la source (ô trop divers tourment !)
> D'un tel fleuve de pleurs qui de mes yeux s'élance ?...
> Je suis un Montgibel qui n'a fin de brusler,
> Je suis un Nil de pleurs qui n'a fin de couler.
>
> *Fr.*, I, p. 102.

Marot s'est amusé de la métaphore et de l'antithèse banale du feu et de la glace; il les emploie avec sa légèreté souriante et sa gentillesse naïve; mais cet air de bonhomie fine indique qu'il n'y voyait qu'un jeu d'esprit :

> Anne par jeu me jeta de la neige,
> Que je cuydois froide certainement :
> Mais c'estait feu, l'expérience en ay-je,
> Car embrasé je fuz....
>
> *Epigr.*, l. III, 49.

Melin de Saint-Gelais pense bien nous étonner par l'ingéniosité de son esprit, quand, à la vue de sa dame, qui contemple une image de saint Laurent, il compose ce quatrain inouï :

> Ce sainct martyr et son gril advisant,
> Des fiers tyrans blasmez la cruauté,

1. *Défense et Illustration*, I, ch. VII.
2. *Méline*, I, *Elégie*, p. 38.

Et ne pensez que mes feux attisant
Plus cruelle est encor vostre beauté [1].

C'est tout simplement de la poésie de cour, fade et prétentieuse, banale et facile; elle n'a pas coûté beaucoup de peine à l'auteur; mais elle a le mérite d'être courte, et il faut en tenir compte à Saint-Gelais. On trouve plus fastidieuse la prolixité de Jamyn, dont le cœur jour et nuit « flambe d'une montagne de flamme, d'un Montgibel qui verse l'ardeur à bouillons sur son âme [2] »; c'est le supplice d'Hercule sur l'Œta,

Et je suis près et loin un déluge de feu.
Art., p. 143.

La mythologie offrait encore un rapprochement fameux avec le feu de l'amour; il restait à rappeler la fable de Phaéton, à laquelle personne n'avait encore pensé. Desportes s'en est avisé : Le feu dont il brûle pourrait bien se communiquer à la nature, et amener une conflagration universelle de l'air, de l'eau, de la terre :

Las ! je crain que par trop dans mon âme il abonde,
Et que je face au ciel tant de flammes voler,
Que, nouveau Phaéton, je rebrûle le monde.
Cl., 29.

Ainsi tout sera réduit en cendres, et le poète le premier. Si Cléonice veut bien, à l'exemple de la reine de Carie, boire le peu de cendre produite par la dépouille de son amant, cette cendre enflammée pourrait encore fondre ses glaçons; en tout cas ce serait un beau mausolée pour Desportes. Cette nouvelle image rappelle à Bertaut le jour des Cendres :

Ce cœur, ce pauvre cœur, qui, souffrant jour et nuit,
Depuis tant de saisons brûle pour vous, Madame,
Vaincu finablement des ardeurs de sa flame,
Se trouve maintenant en cendres tout réduit....
Las ! au moins par pitié recueillez en la cendre,

1. *Quatrains*, 29, 30, 31, 32.
2. *Callirrhée*, *Ode*, p. 119.

Pour la faire aujourd'hui sur vostre teste épandre,
En vous ressouvenant de vostre cruauté [1].
Son. div., p. 541.

Si nos poètes, dont l'inspiration était toute païenne, n'avaient été détournés des mystères du christianisme par leurs habitudes d'esprit ou par leurs scrupules justement timorés, ils auraient eu de faciles rapprochements à faire entre leur flamme et les feux de l'enfer. Ils nous en ont fait grâce, et nous ne le regrettons pas.

D'ailleurs il leur restait assez de sources de développement pour peindre leurs souffrances. Si nous voulons épuiser le sujet, nous devrons aussi rappeler les images communes et persistantes, qui exaspéraient encore Boileau au siècle suivant :

Faudra-t-il de sang-froid, et sans être amoureux,
Pour quelque Iris en l'air faire le langoureux,
Lui prodiguer les noms de Soleil et d'Aurore,
Et toujours bien mangeant, mourir par métaphore ?
Sat., IX, 261.

Pétrarque, torturé par une passion incurable, désespéré par la froideur invincible de Laure, déchiré enfin par le trépas de sa bien-aimée, aurait pu peindre ses souffrances mortelles sans se laisser entraîner trop loin par l'hyperbole banale et surtout sans en faire un abus immodéré. Mais la sincérité des sentiments est souvent étouffée par les préoccupations de l'auteur et par les soucis de l'artiste ; alors la crainte d'un défaut le rejette dans un pire [2].

Pétrarque nous répète donc sur tous les tons qu'il sent les approches de la mort, parce que Laure n'encourage pas son amour ; si cette rigueur dure encore longtemps, elle emportera la dépouille peu honorable de l'amant :

Se l'impreso rigor gran tempo dura,
Avran di me poco onorata spoglia,
I, 206.

1. Cf. Saint-Gelais, *Dizain*, 44, p. 108.

2. Serpit humi tutus nimium timidusque procellae ;
Qui variare cupit rem prodigialiter unam
Delphinum silvis appingit, fluctibus aprum.
Hor., *Ad Pis.*, 27, Cf. Boileau, *A. P. I*, 64.

Le doux poison qu'il sent circuler de veine en veine, se dirigeant vers le cœur, interrompra bientôt le cours de sa vie [1]. Il meurt donc mille fois le jour ; il meurt, et mille fois il renaît :

Mille volte il dì moro, e mille nasco.
I, son., 113.

Est-ce un malheur ? Non ; il vaut mieux mourir et se taire [2]. Sa souffrance est si cruelle, qu'il est tenté de s'en délivrer par le suicide ; mais qui sait si son tourment amoureux ne persisterait pas dans l'autre vie ? C'est la seule considération qui empêche le poète de mettre fin à ses jours : « Si je croyais secouer par la mort le poids du penser amoureux qui m'abat, j'aurais déjà de mes propres mains rejeté à terre ces membres ennuyeux et ce fardeau » :

S'io credessi per morte essere scarco
Del pensier amoroso che m'atterra,
Con le mie mani avrei già posto in terra
Queste membre noiose e quello incarco.
I, 22.

Et pourquoi pas ? La mort est douce et avantageuse, quand elle vient à point ; tel mourut triste et sans consolation, qui auparavant aurait pu mourir heureux [3]. Et puis le trépas est glorieux pour l'amant tué par sa passion :

Che bel fin fà chi ben amando more.
I, 91.

Pétrarque donc, envisageant l'honneur qui rejaillit sur les victimes de l'amour, ne veut rien faire pour être débarrassé de ses liens : « Qu'on emporte maintenant ma dernière dépouille, si le ciel me réserve une mort si honorable » :

...or fien di me l'ultime spoglie,
Se'l ciel si onesta morte mi destina.
I, 115.

Il y a une affectation fatigante à répéter à satiété cette idée

1. I, *Sonnets*, 101.
2. I, *Sonnets*, 119.
3. II, *Canz.*, V.

banale. Le défaut est encore aggravé par les cliquetis de mots que le poète se permet, et que le bon goût réprouve ; ils accusent la stérilité de l'imagination et la détresse du style : « Il était beau et doux de mourir, alors que je mourais, sans que (celle qui était) ma vie mourût en même temps : »

Bello e dolce morir era allor quando,
Morendo io, non moria mia vita insieme.
II, *Canz.*, V.

Rien de plus fade que ces jeux de mots, qui ont la prétention d'accroître la force de l'expression, et qui sont un frivole remplissage : « La mort m'a fait mourir, et seule la mort peut m'amener à revoir ce visage qui me réjouissait » :

Morte m'ha morto, e sola può far Morte
Ch'i' torni a riveder quel viso lieto.
II, *Sest.*, I.

Le vocabulaire est ici fort misérable ; le verbe et le substantif font tous les frais de la langue ; le style est gâté par le raffinement, par l'exagération et par les jeux de mots. Ce sont là des défauts auxquels nous avons été familiarisés par Pétrarque ; ce sont ceux aussi que reproduit Ronsard dans ses imitations fidèles et dans ses développements libres :

Quand ces beaux yeux jugeront que je meure
Avant mes jours me bannissant là-bas...
Puisse avenir qu'un poète amoureux...
Dans un cyprès note cet épigramme :
Ci- dessous gît un amant Vandomois.
Am., I, 63.

Car il ne peut plus vivre ; il a recu de l'amour une blessure empoisonnée, et il n'y a pas de remède à sa passion pour Cassandre, si ce n'est la mort. Pourquoi donc vit-il ? Il est endormi par l'expérience du malheur, sinon il mourrait à l'instant [1]. Le courage lui fait bien un peu défaut, mais il le demande aux Dieux :

1. *Amours*, I, sonnets, 241, 243 ; II, son., 9.

Foudroye-moy le corps ainsi que Capanée,
O père Jupiter...
Ou bien si tu ne veux, père, me foudroyer,
Donne le désespoir qui me meine noyer.
Am., I, 242.

Vienne donc la mort ; elle sera agréable au poète, qui trouvera en elle sa délivrance [1] ; il n'y a pas de vie meilleure

Que les soupirs d'une si douce mort.
Am., I, 82.

Et d'ailleurs comment vivre ? Il ne peut triompher de Cassandre et il ne saurait rêver d'autres amours ; il faut donc combattre fortement :

Que dans le camp je meure honnestement.
Am., I, 110.

Et Ronsard, ne croyant pas pouvoir mieux dire, ni autrement s'exprimer que Pétrarque, traduit littéralement à deux reprises :

Belle fin fait qui meurt en bien aimant.
Am., I, 170 ; II, 129.

Puis il se rappelle que son modèle emploie des accumulations de mots, et comme les ressources de la langue ne sont pas abondantes, il ne néglige pas ce procédé :

Dame, je meurs pour vous, je meurs pour vous, Madame,
Dame, je meurs pour vous, et si ne vous en chaut.
Am., II, 107.

Il ne lui reste plus qu'à rapprocher les mots, aiguisés en forme de pointes ; il tyrannise donc violemment la langue pour lui faire produire les effets du texte italien :

Et si ne voy (tant les liens sont forts)
Un seul moyen pour me tirer dehors,
Si par la mort toutes mes morts ne meurent.
Am., I, 14.

Les disciples de Ronsard ont tous employé la même langue pour exprimer leurs souffrances mortelles. Le vocabulaire étant

1. *Amours*, I, sonnet, 11.

restreint, et les exemples des maîtres, monotones, ils mettent peu de variété dans l'expression de cette idée. Tantôt nous relevons une traduction littérale, chez Baïf par exemple :

> Et je meurs et je nay mille fois la journée.
>
> *Fr.*, I, p. 139.

Tantôt c'est le procédé de l'accumulation qui séduit notre poète, et qui n'offre pour nous qu'un intérêt de curiosité :

> Je veux mourant faire mourir ma peine.
>
> *Fr.*, I, p. 116.

Belleau *meurt de mille morts* en voyant la modestie de celle qui tient, sous la faveur *d'un trait d'œil*, et sa mort et sa vie [1]. Jamyn fait de l'esprit et établit un rapprochement pénible entre son état et le jour de la Toussaint :

> On prie pour les morts à ce jour de Toussaincts...
> Priez donques pour moy, amis qui n'estes feints,
> Me voyant comme mort, tout privé de moy-mesme,
> Sans âme, sans esprit, transi, malade et blesme,
> Et tâchez de m'oster des feux où je me plains
>
> *Art.*, p. 195.

Desportes consent à mourir, désire être délivré de ses tourments par le trépas, et appelle sa maîtresse « ma chère et belle Mort » [2]. Pourquoi donc sa vie n'est-elle pas éteinte ? Il nous en donne une raison surprenante, que son esprit ingénieux a imaginée : la mort,

> Voyant dedans mon cœur vostre image si belle,
> Se retire étonnée et retient son effort.
>
> *Hipp.*, 38.

Il semble que le poète n'espère se sauver de la banalité que par l'étrangeté et la bizarrerie : c'est là qu'aboutit son effort, quand il veut marcher sans appui, en suivant le mouvement marqué par le modèle. D'ailleurs les imitateurs de Pétrarque paraissent satisfaits de transplanter dans leur idiome les idées et la langue poétique du maître ; aussi leur ambition se borne-t-elle à

1. *Sonnet*, I, p. 190.
2 *Cléonice*, sonnet, 69.

reproduire ses tours, ses locutions et ses images. Ils nous dépeignent leurs dames, comme si elles étaient toutes des cadettes de Laure. Nous avons établi ce point en étudiant le style dont ils se sont servis pour tracer le portrait de leurs maîtresses. Or ce que nous avons dit du visage, des cheveux et des yeux s'appliquerait à tous les autres aspects de la peinture physique et morale. C'est précisément pour cela qu'il eût été superflu d'étudier les portraits achevés et détaillés que nos poètes dessinaient minutieusement, et qu'ils nous ont même fait voir en déshabillé. Le procédé une fois connu, il n'y avait plus d'intérêt à insister sur ses moindres applications. Le caractère et la critique de ces peintures auraient pu être résumés par ce jugement personnel d'un auteur moderne : « J'ai fait en ma vie quelques vers amoureux, ou du moins qui avaient la prétention d'être tels. Je viens d'en relire une partie. Le sentiment de l'amour moderne y manque absolument. Il n'y est parlé que de l'or ou de l'ébène des cheveux, de la finesse miraculeuse de la peau, de la rondeur du bras, de la petitesse des pieds et de la forme délicate de la main. C'est un éclat sans chaleur, et une sonorité sans vibration. — Cela est exact, poli, fait avec une égale curiosité [1]. » Par là nous pouvons nous figurer ce que nous aurions pu attendre de nos écrivains dans les développements mesquins de leurs peintures : rien de nouveau dans les couleurs ; toujours des lis, des roses, du corail, et des fraises encore, puis de l'ivoire, de l'albâtre, de la neige, des splendeurs de soleil et d'aurore, et en fin de compte des perfections de déesses.

Voilà pourquoi nous avons circonscrit cette étude sur le Pétrarquisme au XVIe siècle, en l'appuyant sur les œuvres de Ronsard, de ses disciples les plus illustres et de quelques poètes, comme Marot, Saint-Gelais, Desportes, qu'il était impossible de passer sous silence. Sans cette précaution, nous aurions été débordés par la matière, sans profit d'ailleurs pour la connaissance précise du sujet traité. En effet depuis l'introduction du sonnet et l'invasion du Pétrarquisme en France, il n'y a peut-être pas eu un poète au XVIe siècle, qui n'ait éprouvé le besoin

1. Th. Gauthier, Mlle de Maupin, IX.

de célébrer une maîtresse réelle ou plutôt imaginaire, en suivant les formules parfaitement arrêtées selon lesquelles devait être exprimée une belle passion. Depuis Melin de Saint-Gelais et Maurice Scève, qui furent les précurseurs du Pétrarquisme, jusqu'aux rigoristes de l'Église catholique ou réformée, tels que Duperron et A. d'Aubigné [1], on citerait difficilement un poète qui n'ait pas sacrifié à la mode du jour. Il y en a qui se renferment dans un genre unique, comme Louis le Caron (1536-1617) avec des sonnets et des odes (1554), ou Jacques Tahureau du Mans (1527-55) avec les sonnets, odes et mignardises de l'Admirée (1555), qui célèbrent une Tourangelle, Mlle de Gennes, sœur de la Francine de Baïf, et qui chantent un amour sincère avec un accent profond, mais selon les formules consacrées. Tahureau prétend d'ailleurs ne pas farder sa passion : mais bien je veux, dit-il,

> Chantant l'honneur de celle que j'admire,
> Qu'en l'admirant on me puisse admirer.

Claude de Buttet, mort en 1584, publie en 1561 un recueil de sonnets et odes, où il célèbre Amalthée, sans grand talent ; il se dit quelque part égal au jeune Abydien qui *nage sans nef en la mer d'espérance ; rigueur, danger, envie, faux propos sont ses rochers, ondes, vagues et flots*. Jean de la Péruse (1530-1555) laisse un recueil manuscrit de sonnets, élégies et chansons amoureuses qui parut en 1556 et qui fait assez d'honneur à son jeune auteur. Le fécond Jean de la Jessée (1551-95) chante les amours de Marguerite, de Sévère et de Grassinde, dans des vers faciles et gracieux, mais assez faibles et vulgaires. Pierre de Brach, l'ami de Du Bartas, célèbre, sous le nom d'Aimée, celle qui devait devenir sa femme, et se révèle comme un correct et habile versificateur, mais surtout comme un imitateur de Ronsard et de Pétrarque, sans éclat, sans verve, et sans originalité. Guillaume des Autels (1529-99) publie en 1553 un volume de sonnets et

1 Il faut faire un certain cas de cent sonnets de d'Aubigné, intitulés *Hécatombe à Diane* (Mlle de Lezay), qui ne sont pas exempts de mauvais goût et de recherche, mais qui ont parfois de la vigueur et de la grâce. Sur A. d'Aubigné, v. l'*Étude historique et littéraire de Réaume*, Paris, Belin, 1883. Cf. E. Faguet, *Études sur le XVIe siècle*.

d'élégies intitulé *Amoureux repos*. Dans ses vers, il appelle sa Sainte la maîtresse poétique qu'il s'était choisie : il nous fait entendre des plaintes banales et il célèbre les merveilleux effets de la beauté de sa Sainte, dont les douces œillades chassent les vents, apaisent la tempête, font tomber les flots, et permettent de passer sans danger.

Scylle, Charybde, et les deux Symplégades.

Dans ce groupe de poètes, la place la plus distinguée appartient sans doute à Olivier de Magny (mort en 1560) qui adresse ses soupirs compassés ou à une maîtresse idéale, à une savante, comme Marie de Launay, ou à une grande dame, comme Marguerite de Gourdon, dont il n'attend pas le moindre soulagement, ou à une femme-poète, comme Louise Labé, qu'il aima, dont il ne fut jamais aimé, et qui d'ailleurs savait aussi répandre en sonnets la passion profonde et idéale d'une âme enthousiaste qui ressent l'exaltation sensuelle, mais qui fait effort pour purifier l'amour et le placer plus haut, plus loin de la terre [1]. Magny a imité ou traduit de Pétrarque et d'autres encore, comme Sannazar, un grand nombre de sonnets de ses *Soupirs* : « les expressions propres au poète italien, comme soleil, blondes tresses, cheveux d'or, amour perçant l'âme ou le cœur de ses flèches, beauté qui tourmente, glaçon d'où naît la flamme, yeux qui enchaînent, etc., se rencontrent aussi dans les sonnets amoureux des *Soupirs*. Magny a reproduit de son modèle tout ce qui pouvait être emprunté ; il a triomphé de toutes les difficultés extérieures ; mais ce qu'il ne pouvait prendre, c'est la passion et l'émotion vraie. Nous trouvons trop souvent dans Magny la mignardise, l'affectation, la fadeur [2] ».

Les poètes que nous venons d'énumérer sont en quelque sorte les professionnels du Pétrarquisme. D'autres sont plus connus comme des fervents de la Muse dramatique et satirique ou même de la science, mais ne dédaignent pas le luth élégiaque et ont à cœur de prouver qu'ils savent pétrarquiser. Etienne de la Boétie, le jeune et illustre ami de Montaigne, laisse une série

1. Œuvres de L. Labé, édit. de Lyon, 1823.
2. J. Favre, *Thèse sur Olivier de Magny*, Paris, 1885.

de sonnets ingénieux et froids qu'on peut lire dans un chapitre des *Essais* (I, 27). Robert Garnier écrit en 1565 des Plaintes amoureuses, qui n'ajoutent rien à sa gloire. Jacques Grévin adjoint à ses œuvres poétiques, 1561, deux livres de sonnets qu'il réunit sous le titre d'Olimpe, et qui n'ont rien d'original. Claude de Pontoux (1530-79), médecin et poète, célèbre sous le nom de l'Idée, une jeune personne dont il s'éprit à Dôle; dans son recueil il n'y a pas plus à citer que dans les deux livres de sonnets publiés en 1561 par son confrère Nicolas Ellain, avocat et médecin. Guillaume du Bartas (1544-90) déroge à son austérité huguenote par des sonnets isolés qui pâlissent devant les nobles inspirations de sa Semaine. Vauquelin de la Fresnaie (1536-1607) a des sonnets amoureux comme ceux de ses amis de la Pléiade, et sort un peu de la banalité par des pensées graves sur l'état social et des développements sérieux sur l'amour de la patrie et sur les maux du pays. Jean de la Taille (1540-1608) se délasse de ses compositions dramatiques par des sonnets isolés où il imite de près Pétrarque. Gilles Durant (1550-1605) laisse un recueil d'élégies, des chansons et sonnets dans les *Premières Amours* en l'honneur de Charlotte et les *Dernières Amours* en l'honneur de Camille; il plaît par la vivacité et la mélancolie enjouée, mais n'évite pas la mignardise. Ce sont des qualités qu'on peut louer aussi dans son collaborateur de la *Satyre Ménippée*, Passerat (1534-1602), à qui l'on doit une provision assez ample de sonnets et d'élégies. Ils sont tous deux des Gaulois par le fond et par la forme, et ils se rattacheraient plutôt à Villon et à Marot qu'à Ronsard. Mais quand ils essayent de soupirer une tendre élégie, ils retombent dans les sentiers battus et ne rencontrent que par accident le cri véritable de la passion [1]. N'oublions pas dans cette rapide revue le savant jurisconsulte Scévole (Gaucher) de Sainte-Marthe (1536-1623), qui insère dans ses œuvres françaises (1569-1579) des sonnets selon la mode du jour, et le non moins érudit Estienne Pasquier (1529-1615), qui, dans ses vers de jeunesse,

1. Voir dans l'édition de Passerat, par Blanchemain, les sonnets, t. I, p. 77, 178, 179; t. II, p. 33, 77; *Elégie*, p. 65, où il énumère les beautés de sa princesse, qui est morte.

ronsardise et pétrarquise comme un vulgaire soupirant. Ce sont là divertissements de savants, épanchements de belle humeur, auxquels il ne faut pas attacher d'importance. Estienne Pasquier rappelle naturellement les Dames des Roches, dont les œuvres poétiques (1579-84) révèlent un talent aimable et facile avec une teinte marquée de mignardise et de pétrarquisme, mais n'ont donné ni à Madeleine ni à Catherine autant de renom que la fameuse puce tant célébrée par les beaux esprits du temps. Enfin, pour ajouter un dernier trait au tableau, la religieuse lettrée du couvent de Poissy, Anne de Marquets, entremêle à ses prières, hymnes et méditations, des sonnets spirituels qui parurent en 1605 et qui ont un certain mérite pour la fermeté du dessin, la simplicité de la pensée, la franchise de la piété sans mysticisme, la sobriété et même l'éclat des images.

Mais cette série interminable de poètes et de poésies amoureuses, que peut-être on aurait pu allonger encore, n'ajoute rien à l'œuvre de Ronsard et de ses diciples, et à la connaissance des caractères du Pétrarquisme en France au XVIe siècle. Toutefois, le tableau que nous venons d'esquisser a son utilité, en ce qu'il offre la démonstration frappante des ravages opérés à cette époque par la fureur de l'imitation italienne. Nous aurions naturellement préféré moins de mémoire, d'érudition, de rhétorique, et un peu plus d'émotion et d'effusions vraies.

Ce qui manque surtout à cette poésie, c'est la vie, l'accent de sincérité, le cri de joie ou de douleur, arraché par la sensation aiguë de la réalité. On compose des élégies d'amour sans être passionné, parce qu'il est de bon ton de le paraître, parce que la mode à la cour de France est maintenant de cultiver les fleurs délicates de la galanterie et de pousser avec toutes les convenances imposées une intrigue hardie, passagère, et qu'on devra laisser tomber, quand la place sera rendue. Mais cela vous donne grand air de vanter sa constance immuable, ses adorations brûlantes et désintéressées; nul doute que les dames ne soient flattées de ces hommages et ne se montrent reconnaissantes envers des poètes si éthérés, du moins en apparence, et en tout cas si discrets. La vérité est que le milieu où vécurent les imitateurs de Pétrarque était aussi peu élégiaque que possible, et

surtout réfractaire à l'amour platonique. Dans ces conditions, les poésies érotiques de Ronsard et de son école ne pouvaient être que des œuvres d'art, des compositions factices, des fictions de l'imagination, où l'âme n'était pas engagée. Sur beaucoup de points, en matière d'amour, de religion, de patriotisme en général, le XVIe siècle a nettement séparé la poésie de la réalité, et les actes, de la conscience. Pour lui, la composition en vers n'est qu'un amusement ; il y a un partage dans l'homme, le sujet, le chrétien, le chevalier loyal d'un côté, et de l'autre le courtisan galant, l'homme d'esprit ou d'imagination qui s'égaye de ses conceptions. En un mot, la poésie n'est pas alors une chose aussi sérieuse et aussi sincère qu'elle l'avait été pour les Homère, les Pindare, les Catulle. Il semble que nos auteurs n'y engagent que la surface de leur esprit, et non le fond de leur âme, comme les anciens ; ils se mettent en dehors de leur œuvre, et ils ne paraissent chercher dans leurs compositions en vers que la satisfaction d'un goût élevé. Qu'attendre alors de cette sorte de badinage ? Un travail de développement, des artifices de facture, des exercices de langue poétique. C'est ce que nous avons découvert dans cette étude.

CHAPITRE VI

Synthèse et définition du Pétrarquisme.

Le Pétrarquisme est l'art de traiter ingénieusement et avec esprit les choses du cœur, de composer des vers d'amour sans avoir d'émotion dans l'âme, de feindre la passion pour une maîtresse imaginaire, et de chanter une fiction d'intrigue amoureuse, dont les phases et les étapes sont fixes et comme établies par une tradition immuable. Pour réussir dans ce genre, il ne fallait à nos poètes du XVI[e] siècle qu'un peu d'érudition et d'imagination, beaucoup de mémoire et une certaine habileté dans l'art de tourner les vers. La matière à traiter était commune et accessible à tout lettré ; il s'agissait de reprendre éternellement les idées de Pétrarque, de rappeler ses inspirations par l'imitation, et de reproduire sa manière par l'application de sa langue poétique. L'immobilité, à laquelle était condamnée la passion du poète italien, l'avait forcé à tourner dans un cercle étroit d'idées et de sentiments, à se répéter par conséquent, et à développer toutes les ressources de son esprit pour chanter longuement et sans trop de monotonie les affections immuables de son cœur. Alors sa poésie laissa voir les procédés de la composition, l'affectation des idées, le raffinement des sentiments, la recherche et l'exagération du style, que les imitateurs devaient facilement surprendre par la réflexion et l'analyse, et emprunter avec l'aisance et l'habileté d'excellents rhétoriciens. En effet, ils conservèrent les principales circonstances qui avaient marqué l'amour de Pétrarque pour Laure, et ils donnèrent à leurs passions les caractères généraux, fixés par le *Canzoniere*. Ils se contentent d'ajouter quelques détails minutieux et complémentaires à l'intrigue, et de varier l'expression de leurs chants par un surcroît de raffinement ou d'exagération Ils croient ainsi s'être mis en garde contre le reproche de plagiat, et s'être rangés en dehors du troupeau des imitateurs, flétri par

Horace. Ils savent bien que leurs œuvres renferment des passages, souvent assez nombreux, traduits de Pétrarque ; mais y a-t-il lieu de leur en faire un crime irrémissible ? En effet on ne s'arrêterait pas à quelques hémistiches pillés dans le *Canzoniere* ; mais l'imitation constante et fidèle est mal masquée chez nos poètes par l'art avec lequel ils opèrent des transpositions d'idées et d'expressions, et dans lequel excelle particulièrement Ronsard. Il ne leur suffit pas de transporter dans un cadre renouvelé des traits caractéristiques de la poésie de Pétrarque, pour que le plagiat soit évité. Ils n'échappent pas à l'accusation d'être d'humbles imitateurs, si le fond des idées est invariable et si la langue poétique reproduit les procédés du modèle.

Or, quand on passe de la lecture du texte italien à celle de nos poètes, on trouve une ressemblance frappante dans les compositions, avec les différences naturelles qui distinguent l'œuvre originale d'un maître et la copie timide d'un disciple. Nos Pétrarquistes donnent à leur passion les caractères qu'ils trouvaient détaillés et dépeints dans le *Canzoniere*. Elle naît souvent dans des circonstances analogues et elle n'offre pas moins de profondeur et de constance. L'amour est toujours le principe de toute vertu, de toute poésie, de tout talent ; il produit de merveilleux effets sur l'esprit, qu'il vivifie, sur le cœur, qu'il purifie, sur l'âme, qu'il élève vers les régions éthérées du platonisme et jusqu'à la source même de toute beauté. Dans le culte rendu à leurs maîtresses idéales, nos poètes éprouvent les souffrances les plus déchirantes ; mais leurs tourments sont encore préférables à la jouissance d'une autre femme. Telle est la séduction de l'objet aimé, que ses moindres faveurs sont une récompense qui efface toute peine, qu'on ne saurait acheter trop cher, et qui ne serait pas assez payée de toute une existence de tortures et par la mort même. Rien n'égale en effet la beauté de l'amante ; elle est suprême, divine, unique, créée avec complaisance par la nature et par Dieu, qui ont épuisé leurs efforts, pour mettre au monde cette perfection ; toutes les anciennes héroïnes, tant vantées par les poètes ou mentionnées par les historiens, sont effacées par la bien-aimée ; tous leurs charmes sont réunis en elle ; les mortelles comme les déesses n'ont possédé aucun attrait dont la quintes-

sence ne se trouve amassée dans celle-ci. Du reste, les détails de cette beauté se ressemblent toujours ; au point de vue physique, comme au point de vue moral, les maîtresses chantées par nos poètes rappellent exactement celle qu'avait célébrée Pétrarque. Elles semblent n'avoir aucune personnalité et elles sont peintes d'après un type invariable, réunissant en elles les traits qui paraissent constituer les caractères généraux de la beauté parfaite. Elles sont, par exemple, toutes blondes, avec des yeux brillant d'un éclat irrésistible, une peau d'une finesse exquise, un teint de rose et de neige, une bouche mignonne, des lèvres d'un rouge vif, des dents petites et éclatantes, une haleine embaumée, un nez droit, petit et effilé, un menton d'un ovale pur, des joues où un ravissant sourire dessine de gracieuses fossettes, des sourcils gracieusement arqués, un front haut et lisse, des oreilles petites et roses. Et s'il prend envie à Ronsard de ne pas imiter la discrétion de Pétrarque, et de nous tracer le portrait en pied de sa maîtresse, on devine les teintes qu'il donnera à sa peinture idéale.

Le côté moral est bien effacé chez l'amante ; c'est naturel, puisqu'il n'est guère connu et que peut-être l'objet est imaginaire ; en tout cas, l'indifférence qu'elle manifeste pour l'adorateur empêcherait le poète de mettre dans cette catégorie de compositions la variété, le mouvement et la vie. Ce qui convient à la dame aimée, c'est la froideur et l'insensibilité, qui n'excluent pas un mélange de douceur et surtout de grâce, c'est la sévérité la plus rigoureuse, qui est le résultat d'une vertu impeccable, d'une certaine fierté, de la conscience de sa perfection et de sa supériorité transcendante en face de l'amant ; celui-ci, petit, humble et vil, tremble et pâlit en présence de la bien-aimée, ose à peine la regarder, et, dans son trouble, ne trouve plus de termes pour déclarer sa passion et ses tourments.

Tels sont les caractères généraux et constants de l'Amour chez les Pétrarquistes, et telles sont les idées qui constituent le fond immuable de leurs poésies. Ils les répètent, les délayent, les amplifient sans scrupule durant les longues années de leur passion. Mais un jour l'intrigue est brisée par la nature ou par le dépit. Si c'est le trépas qui a emporté l'objet aimé, le poète

chante son deuil en appelant la mort et en la représentant comme prochaine et imminente ; il gémit sur la gravité incomparable de ce désastre, qui le frappe et qui atteint du même coup l'humanité entière ; c'est une perte générale et commune ; c'est l'extinction sur la terre de toute vertu, de toute beauté, de tout mérite. En revanche, les cieux ont tressailli de joie en voyant revenir la merveille égarée sur le globe terrestre ; les Dieux et les Anges ont poussé des cris d'admiration à l'apparition de cette beauté. Le deuil est passager pour les uns, c'est le cas le plus fréquent ; il est éternel pour les autres, du moins pour Pétrarque, que rien ne peut plus consoler après la disparition de la bien-aimée, ni le retour du printemps, ni la gaieté de la nature, ni les séductions de la vie.

On chercherait en vain d'autres idées et d'autres sentiments dans les vers d'amour composés par les imitateurs de Pétrarque. Tout l'effort de chaque poète se porte sur la forme, mais sans aspirer à l'originalité de l'expression. Chacun a pénétré les habitudes de style du maître, et analysé les ressources de sa langue poétique. Les procédés en ont été parfaitement étudiés et saisis ; l'imitation en est facile, et l'application, générale chez nos écrivains, avec un succès relatif. Ils ont vu que ses caractères ordinaires sont le raffinement et l'exagération, et ils se tourmentent à l'envi pour les reproduire avec une indiscrétion croissante. Ils recherchent le trait rare et ingénieux, les métaphores tirées de loin et filées avec une attention éveillée. Ils imitent les allégories imaginées par le maître et quelquefois ils tâchent d'en concevoir d'analogues. Ils demandent à la mythologie et à l'histoire les faux ornements de l'érudition, que leur connaissance de l'antiquité leur fournit abondamment. Ils affinent leur esprit pour trouver le trait subtil ; ils sont enchantés d'équilibrer des antithèses banales, d'aiguiser des pointes, et de nous arracher de petits cris de surprise par des jeux de mots imprévus. Chacun court avec ardeur après le terme frappant, énergique, exagéré ; on appuie lourdement sur l'hyperbole, jusqu'à ce qu'elle soit énorme et bizarre ; on s'essouffle, on s'épuise, on fouille la terre et le ciel, pour immoler à l'objet aimé l'humain comme le divin. On s'engage dans des énumérations interminables, on travaille à entasser les accumulations les plus boursouflées d'épithètes préten-

tieuses, pour donner de la force à l'expression, et l'on ne distingue rien au milieu de ce fracas :

> Et ce n'est que du bruit que tout ce qu'on écoute [1].

Ce sont des sonorités creuses et confuses, qui déchirent notre tympan sans charmer nos oreilles. Nous sommes étourdis et choqués, ou au moins désagréablement surpris ; nous cherchons des peintures vraies, et nous tombons sur des fantaisies impossibles ; nous attendons les effusions naïves du cœur ému, et nous apprenons tout à coup que ce cœur est en discussion avec la raison, est entré en action, a pris vie, a quitté le corps du poète et s'en est allé rejoindre la bien-aimée qui lui fait un nid moelleux de sa chevelure ou de son sein. Cela est ingénieux, piquant, spirituel même ; mais où est la passion, la vérité, le naturel ? On est alors frappé de la justesse de cette observation qu'un auteur moderne a faite sur la littérature italienne, et qu'on peut étendre à tous les Pétrarquistes : « La plupart de ces écrivains ont un langage si déclamatoire, si diffus, si abondant en superlatifs, qu'on dirait qu'ils écrivent tous de commande, avec des phrases reçues, et pour une nature de convention ; ils semblent ne pas se douter qu'écrire c'est exprimer son caractère et sa pensée. Le style littéraire est pour eux un tissu artificiel, une mosaïque rapportée, je ne sais quoi enfin d'étranger à leur âme, qui se fait avec la plume, comme un ouvrage mécanique avec les doigts ; ils possèdent au plus haut degré le secret de développer, d'enfler une idée, de faire mousser un sentiment, si l'on peut parler ainsi... Où est l'être réel dans toute cette pompe de mots, qu'une expression vraie ferait disparaître comme un vain prestige [2] ? » On éprouve donc le besoin de se rejeter dans la lecture des bons auteurs simples et naïfs, de revenir aux peintres de l'amour vécu, aux élégiaques grecs et latins, à Daphnis et Chloé, à Catulle, à Paul et Virginie, à Musset, ou bien encore de répéter la vieille chanson :

> J'aime mieux ma mie, au gué,
> J'aime mieux ma mie [3].

1. Molière, *Le Misanthrope*, acte II, sc. IV.
2. Mme de Staël, *Corinne*, l. VII ; c'est Nelvil qui parle.
3. Molière, *Le Misanthrope*, acte I, sc. 2.

CHAPITRE VII

Les beautés poétiques.

Qu'on ne se figure pas au moins que chez Pétrarque, ou même chez nos poètes de la Renaissance, il n'y a rien de plus que les pièces qui ont servi de base à nos critiques. Dans celles-ci même on découvrirait souvent des beautés poétiques de premier ordre. Mais notre dessein n'étant pas de faire une monographie de Pétrarque ou de Ronsard, nous avons dû porter notre attention sur les faits littéraires, idées ou style, qui se rattachaient à notre thèse, sans nous laisser détourner de notre but par les séductions qui souvent sollicitaient notre admiration. Maintenant que les caractères du Pétrarquisme paraissent suffisamment déterminés, nous avons le devoir de rappeler rapidement les mérites des poètes, dont jusqu'ici nous ne pouvions guère considérer que les défauts.

Hâtons-nous de dire avant tout que Pétrarque est bien digne de la considération dont il jouit parmi les lettrés. Nous ne souscririons pas sans doute aux éloges exagérés de certains de ses dévots qui, versant dans une admiration aveugle, ne voient que mignardise là où nous sommes rebutés par la fadeur et la subtilité. Nous estimons que le goût peut faire quelques réserves, plus ou moins graves, sur la majorité des pièces du *Canzoniere*; mais il n'y en a guère non plus, où l'on ne puisse relever des beautés remarquables, qui nous rendent indulgents pour les imperfections, ou même souvent les effacent :

> Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis
> Offendar maculis [1].

Enfin il n'est pas rare de se trouver en présence de poèmes accomplis, de chefs-d'œuvre de grâce, de sentiment, de coloris,

1. Horace, *Ad Pisones*, 351.

en un mot de poésie, dont le charme, toujours un peu affaibli par une traduction, est incomparable dans le texte :

Da' be' rami scendea
(Dolce nella memoria)
Una pioggia di fior sovra' l suo grembo,
Ed ella si sedea
Umile in tanta gloria,
Coverta gia dall' amoroso nembo.
Qual fior cadea sul lembo,
Qual su le trecce bionde,
Ch' oro forbito e perle
Eran quel dì a vederle ;
Qual si posava in terra e qual su l'onde ;
Qual con un vago errore
Girando parea dir : qui regna Amore.
I, *Canz.*, XI.

« Des beaux rameaux descendait (ô souvenir charmant !) une pluie de fleurs sur son sein ; et elle se tenait assise, humble au milieu de cette gloire, enveloppée déjà par un nuage amoureux : telle fleur tombait sur le bord (de sa robe), telle autre sur les tresses blondes, qui, ce jour-là, paraissaient aux yeux or poli et perles ; celle-ci se posait sur la terre, celle-là sur les ondes ; cette autre, voltigeant au hasard, semblait dire en tournoyant : ici règne l'Amour ».

La seconde partie des poésies de Pétrarque, composée après la mort de Laure, est surtout remarquable par la sincérité du sentiment et par la beauté harmonieuse de la forme. Le poète ne vise plus à frapper vivement l'esprit de sa maîtresse par l'énergie exagérée des idées et par l'éclat éblouissant des images ; il chante pour obéir à l'impulsion de son âme et pour apaiser les tourments de son cœur brisé. Alors il rencontre une justesse exacte et une mesure parfaite dans l'expression :

Alma felice, che sovente torni
A consolar le mie notti dolenti
Con gli occhi tuoi, che Morte non ha spenti,
Ma sovra' l mortal modo fatti adorni ;
Quanto gradisco ch' e' miei tristi giorni
A rallegrar di tua vista consenti !

Così incomincio a ritrovar presenti
Le tue bellezze a' suoi usati soggiorni.
La' ve cantando andai di te molt' anni,
Or come vedi, vo di te piangendo,
Di te piangendo, no, ma de' miei danni.
Sol un riposo trovo in tanti affanni;
Che quando torni, ti connosco e' ntendo
All' andar, alla voce, al volto, a' panni.
II, *Son.*, 14.

« Ame bienheureuse, qui souvent reviens consoler mes tristes nuits avec tes yeux que la mort n'a pas éteints, mais relevés d'ornements plus qu'humains, combien je te sais gré de consentir à réjouir par ta présence mes jours désolés ! De cette façon, je commence à retrouver tes beautés dans leur séjour ordinaire. Là où durant beaucoup d'années je m'en allais chantant sur toi, maintenant, comme tu vois, je m'en vais pleurant sur toi, que dis-je pleurant sur toi, non, mais sur mes malheurs. Je ne trouve qu'un soulagement à tant d'angoisses ; quand tu reviens vers moi, je te reconnais et je te comprends à ta démarche, à ta voix, à ton visage, à tes vêtements. »

Ajoutons que Pétrarque laisse encore éclater son génie lyrique dans les sujets où il n'était pas gêné par la langue conventionnelle de l'amour, lorsque, par exemple, il engage son noble ami, Jacques Colonna, à seconder les efforts du roi de France, qui prépare une croisade, ou le tribun Cola da Rienzo à rendre à Rome la liberté ancienne, ou enfin les princes de l'Italie à organiser des troupes nationales et à chasser les mercenaires qui sont la plaie du pays, l'ennemi héréditaire, l'Allemand détesté :

Ben provvide Natura al nostro stato
Quando dall' Alpi schermo
Pose fra noi e la tedesca rabbia ;
Ma' l desir cieco e' ncontra' l suo ben fermo
S'è poi tanto ingannato
Ch' al corpo sano ha procurato scabbia.
Or dentro ad una gabbia
Fere selvagge e mansuete gregge
S'annidan sì che sempre il miglior geme
Ed è questo del seme,

Per più dolor, del popol senza legge,
Al qual, come si legge,
Mario aperse si' l fianco
Che memoria dell' opra ancor non langue,
Quando assetato e stanco
Non più bevve del fiume acqua, che sangue.

Varia, IV.

« La nature a bien pris soin de notre état, quand elle plaça les Alpes comme un rempart entre nous et la rage tudesque; mais la passion aveugle et hardie contre le bien s'est depuis tellement égarée, qu'elle a engendré la gale dans un corps sain. Et maintenant dans une même cage nichent ensemble des fauves sauvages et de paisibles troupeaux, de façon que les bons sont toujours opprimés; et pour comble de douleur, le mal nous vient de la race de ce peuple sans lois, à qui, selon l'histoire, Marius ouvrit le flanc de telle sorte que la mémoire de cet exploit n'est pas encore affaiblie : ce fut quand, épuisé de soif et de fatigue, il but au fleuve autant d'eau que de sang. »

Le patriotisme de Pétrarque essayait de se venger des misères du présent par le souvenir glorieux du passé. Vaine illusion! faible consolation des cœurs humiliés par la brutale violence d'un maître étranger, qui souille le sol de la patrie par sa présence, qui l'épuise par ses exigences, qui l'abâtardit par l'habitude de la vassalité!

Il serait superflu et hors de propos d'insister sur les beautés de la poésie de Pétrarque. Quand nous en relevions les défauts, nous n'entendions nullement mettre en cause le génie de ce grand homme, auquel nous reconnaissons une imagination très riche, une sensibilité très profonde, une passion vraie, un goût délicat, quoique non irréprochable, et un talent de poète de premier ordre. Ces mérites sont bien plus considérables chez lui que chez n'importe lequel des Pétrarquistes. Il n'en faut pas moins rendre justice à Ronsard et à la Pléiade. Si trop souvent on déplore chez nos poètes les défauts ordinaires du Pétrarquisme, la recherche, le raffinement et l'exagération, il n'est pas rare de rencontrer dans leurs compositions des passages qui sollicitent l'admiration la plus vive et qui échappent à la

critique la plus sévère. Ronsard étale parfois une grâce et une mélancolie séduisantes dans une langue pure, harmonieuse et brillante :

Avant le temps, tes tempes fleuriront,
De peu de jours sera ta fin bornée,
Avant le soir se clorra ta journée,
Trahis d'espoir tes pensers périront.

Am., I, 19.

Il y a de Ronsard des poésies qui sont devenues classiques, qui sont comparables aux sonnets et aux chansons les plus admirés, et qu'il serait superflu de citer [1]. Les recueils de morceaux choisis ne sauraient donner une place à toutes celles qui pourraient y figurer dignement. Mais quelles réserves voudrait-on faire sur un sonnet comme celui-ci ?

Mignonne, levez-vous, vous estes paresseuse.
Jà la gaie alouette au ciel a fredonné,
Et jà le rossignol doucement jargonné,
Dessus l'épine assis, sa complainte amoureuse.
  Debout donc, allons voir l'herbelette perleuse
Et vostre beau rosier de boutons couronné,
Et vos œillets aimez, auxquels aviez donné
Hier au soir de l'eau d'une main si songeuse.
  Hier en vous couchant vous me fistes promesse
D'estre plus tost que moy ce matin éveillée,
Mais le sommeil vous tient encore toute sillée.
  Ha, je vous puniray du péché de paresse;
Je vais baiser vos yeux et vostre beau tetin
Cent fois, pour vous apprendre à vous lever matin.

Am., II, 31.

Il y a là quelques expressions qui ont veilli, quelques tournures qui ont été abandonnées par l'usage; mais la beauté poétique du sonnet n'est pas atteinte, et nous pouvons sentir pleinement la grâce et le charme de l'inspiration. Que dira-t-on

1. Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle, etc.

Pour Hélène, II, 42.

Mignonne, allons voir si la rose, etc.

Odes, I, 17.

de ce petit tableau, qui nous représente si vivement l'attitude et le sentiment dépeints? Ronsard nous décrit l'affliction de sa dame :

> Croisant les mains à l'estomac étreintes
> Fichait au ciel son regard lentement,
> Et triste à part pleurait si tristement,
> Que les rochers se brisaient de ses plaintes.
>
> *Am.*, I, 195.

Veut-on des traits rapides, énergiques, je dirais presque sublimes dans l'ordre du sentiment?

> Comme un beau lis, au mois de juin, blessé
> D'un rai trop chaud, languit à chef baissé,
> Je me consume au plus vert de mon âge [1].
>
> *Am.*, I, 62.
>
> ....
> Rien ne peut de vos yeux m'ôter le souvenir,
> Il faudroit m'arracher le cœur et la pensée.
>
> *Pour Hél.*, II, 63.

Nous pouvons à peine indiquer rapidement quelques pièces remarquables; car si nous voulions les énumérer toutes avec complaisance, nous risquerions de préparer les éléments d'un volume. Or nous tenons à signaler aussi de belles inspirations chez les disciples de Ronsard. A côté des fadaises et des mièvreries de l'imitation, on trouve parfois une vigueur et une grandeur singulières :

> Or qu'en l'aer le grand dieu de tonnerre
> Se rue au sein de son épouse aimée,
> Je vais faisant un cri non entendu,
> Pâle, dessous l'arbre pâle étendu.
>
> *Olive*, 45.

L'idée est antique, au moins en partie; mais on ne peut s'empêcher d'admirer l'élévation de la pensée et la pureté de la forme. Du Bellay pourrait d'ailleurs nous fournir divers exemples de beauté poétique. Ici c'est une vision gracieuse et frappante :

1. Purpureus veluti cum flos succisus aratro
Languescit moriens.....
Virgile, *Enéide*, IX, 435.

Seul et pensif par la déserte plaine,
Les longs baisers des collombs amoureux
Par leur plaisir firent croistre ma peine...
Voyant encor....
Du cep lascif les longs embrassements.
Ol., 84.

Là c'est un trait expressif, qui évoque dans l'esprit du lecteur le souvenir de Racine :

Cuides-tu par ta plainte
Soulever un tombeau
Et d'une vie éteinte
Rallumer le flambeau [1] ?
A Macrin, p. 155.

Chacun des disciples de Ronsard pourrait offrir des perles poétiques à notre admiration : tel sonnet de Belleau, sans être d'une inspiration originale, associe la grâce à la vérité de la peinture :

Qui n'a vu quelquefois, au lever du soleil,
Lorsqu'il ramène au ciel sa charrette dorée,
Un beau matin de may, sur la rose pourprée
Une fraische blancheur sous un beau teint vermeil,
Vienne voir ma maistresse...
Berg., II, p. 93.

Baïf, Desportes [2], tous les Pétrarquistes dont nous avons dû signaler rigoureusement les défauts, mériteraient de retenir de temps en temps notre attention ; nous pourrions nous arrêter avec satisfaction sur plusieurs de leurs poésies amoureuses ; nous trouverions l'occasion d'admirer, quoique à de trop rares intervalles, la grâce du sentiment, la profondeur de l'émotion, la couleur et la vigueur de la forme poétique, et nous pourrions nous y reposer un peu des banalités et des mignardises de l'imi-

1. Et de David éteint rallumé le flambeau.
Athalie, acte I, 2.

2. Lire notamment dans Desportes la pièce lyrique « Arrière, ô fureur insensée » où l'on admirera l'intensité du sentiment, le mouvement précipité, la vigueur de la pensée qui sont les caractères propres de la poésie lyrique, *Œuvres chrétiennes*, *ode*, p. 509 de l'édition Michiels.

tation. Les recueils de vers d'amour, composés par nos poètes du XVIe siècle, renferment les éléments d'un joli petit volume, qui serait comme un écrin précieux, contenant les perles disséminées dans le fouillis épais et luxuriant des sonnets et des chansons. Il permettrait d'apprécier sur des documents précis les progrès réalisés par les travaux de la Pléiade dans la poésie et dans la langue françaises. Et si le lecteur ne se borne pas à cette catégorie de poèmes; s'il aborde les compositions plus personnelles des écrivains, inspirées par le sentiment religieux, par l'amour de la patrie et de la nature, par les spectacles douloureux ou comiques de la vie; s'il n'est pas rebuté par l'aspect un peu volumineux des *Discours*, *Odes et Élégies* de Ronsard, des *Antiquités* et des *Regrets* de Du Bellay, des *Pierres précieuses* de Belleau et des poésies diverses des autres disciples, il rencontrera souvent des pièces de vers remarquables par l'élévation des pensées, la vérité des sentiments et la perfection même du style : peu ou point d'artifice, de pastiche italien, de mosaïque grecque ou latine; les inspirations y partent du cœur, sauf les exceptions, qui deviennent de plus en plus rares; la phrase poétique se déroule aisément en majestueuses périodes, et l'expression coule de source, vigoureuse ou gracieuse, âpre ou chaleureuse [1]. Écoutez la *Remontrance* de Ronsard au peuple de France; il est tour à tour pathétique et caustique, tendre et éloquent; il pleure sur la « pauvre France »; il sollicite tous les dévouements pour guérir ses plaies; il appelle à son secours peuple et noblesse, chrétiens et huguenots, rois, princes, clergé, seigneurs, et il leur parle avec un accent profond et chaud, vif et hardi :

Vous-mesmes les premiers, prélats, réformez-vous
Et comme vrais pasteurs, faites la guerre aux loups;
Otez l'ambition, la richesse excessive;
Arrachez de vos cœurs la jeunesse lascive;
Soyez sobres de table et sobres de propos...
Soyez-moy de vertus, non de soye habillés...

1. Ronsard est surtout un poète élégiaque; « mais il ne faut oublier ni le poète orateur, très vigoureux, ni le poète épique, très fécond, très varié et très brillant. » E. Faguet, *Études sur le XVIe siècle*, Ronsard, Paris, Lecène et Oudin, 1894.

Et vous, nobles aussi, qui n'avez renoncée
La foy de père en fils qui vous est annoncée,
Soustenez vostre roy, mettez-luy derechef
Le sceptre dans la main et la couronne au chef.
N'espargnez vostre sang, vos biens, ny vostre vie :
Heureux celui qui meurt pour sauver sa patrie.

Discours, VII.

On voudrait que le poète eût pris plus souvent ce ton, se mettant dans son œuvre et pratiquant plus constamment ce genre de composition grave et convaincu, au lieu de se complaire dans le septicisme littéraire et le dilettantisme subtil, qui inspirèrent ordinairement les pièces amoureuses. On aimerait à prolonger les citations de ces pages chaudes et colorées, pleines de verve et de mouvement. Mais il faut faire dans ces réminiscences une petite place aux camarades de Ronsard, qui ont trouvé une note personnelle. Les plaintes de Du Bellay à sa « France, mère des arts, des armes et des lois », qui le néglige quoiqu'il ne soit « le pire du troupeau », ses regrets du pays natal, de son Loyre Gaulois, de son petit Lyré, de la douceur angevine, remplissent de beaux sonnets, devenus classiques [1]. C'est avec la même émotion qu'il épanche sa douleur sur un ami, que la mort a ravi à son affection :

Toy qui m'as plus aimé que ta vie et tes yeux,
Toy que j'ay plus aimé que mes yeux et ma vie.

Regr., 41.

Désire-t-on entendre une note toute différente, spirituelle et railleuse ? Qu'on lise cette esquisse cavalière sur les Francais à Rome :

Marcher d'un grave pas et d'un grave sourci,
Et d'un grave soubris à chascun faire feste,
Balancer tous ses mots, respondre de la teste,
Avec un *Messer no*, ou bien un *Messer si*;
Entremesler souvent un petit *è cosi*,
Et d'un son *Servitor* contrefaire l'honneste,
Et, comme si l'on eust sa part en la conqueste,
Discourir sur Florence et sur Naples aussi;

1. *Regrets*, sonnets, 9, 31.

Seigneuriser chascun d'un baisement de main,
Et suivant la façon du courtisan romain,
Cacher sa pauvreté d'une brave apparence :
Voilà de ceste cour la plus grande vertu,
Dont souvent mal monté, mal sain et mal vestu,
Sans barbe et sans argent on s'en retourne en France.

Regr., 86.

Chaque poète de la Pléiade s'est trouvé capable, à plus d'une reprise, de composer ainsi quelques pièces d'inspiration diverse, qui attestent les progrès du goût et qui mériteraient d'être signalées comme des bijoux d'une réelle valeur. Obligés de nous borner dans cette partie, la plus douce pourtant, de notre tâche, rappelons pour terminer le souvenir de Remy Belleau, le gentil poète que Ronsard appelait le peintre de la nature, qui était un fin artiste, aimant tout ce qui brille et chatoie dans les spectacles de la création, et qui excelle à composer de petites pièces un peu mignardes, mais scintillantes. Il y a bien de la grâce, par exemple, dans son éloge du Papillon, de ses formes, de son bonheur, de sa tranquillité :

Est-il peintre que la Nature ?
Tu contrefais une peinture
Sur tes aelles si proprement,
Qu'à voir ton beau bigarrement,
On dirait que le pinceau mesme
Aurait d'un artifice extrême
Peint de mille et mille fleurons
Le crespe de tes aellerons.
Ce n'est qu'or fin dont tu te dores...

Petites Inventions, t. I, p. 50.

Arrêtons ici ces rapides indications sur les petits chefs-d'œuvre poétiques de la Pléiade ; elles sont suffisantes pour la démonstration que nous voulions établir [1]. Il en résulte que, grâce au labeur d'un groupe d'hommes studieux et vaillants, la poésie française est désormais hors de page ; elle a acquis les qualités essentielles et maîtresses, la puissance du souffle, la hauteur des

1. Cf. les Anthologies des poètes du XVIe siècle, entre autres les Recueils de Sainte-Beuve, de Merlet, et de Hatzfeld et Darmesteter.

idées, la noblesse des sentiments, la vigueur de la langue, le coloris du style, et nous pouvons le dire par anticipation, l'harmonie du rythme. Certes ces mérites sont inégalement répartis entre les auteurs, et disséminés ordinairement dans leurs compositions; mais il suffit qu'ils soient réels, qu'ils soient les effets non du hasard de l'inspiration, mais d'un travail patient, d'un goût épuré et du progrès incessant des esprits, que surtout ils se soient rencontrés quelquefois réunis dans de beaux poèmes, pour que l'on ait les éléments d'un jugement motivé sur la grande œuvre de Ronsard et de la Pléiade. C'est surtout à l'école des anciens qu'ils ont appris à nourrir leurs esprits de hautes idées, leurs âmes de fortes impressions, leurs cœurs de nobles sentiments; c'est surtout l'imitation de Pétrarque qui a assoupli, enrichi et fortifié leur langue poétique. Tout en exagérant la recherche, ils rencontraient la finesse et la délicatesse; tout en outrant l'hyperbole, ils s'habituaient à une grandiloquence, qui devait les conduire peu à peu à l'élévation du style. Les progrès furent frappants et rapides; on le reconnaît aisément, quand on se rappelle dans quel état Ronsard a trouvé et laissé notre langue. Chez Marot, elle avait les grâces naïves et un peu molles; elle était capable de sourire agréablement et de plaisanter avec malice; elle avait les bégaiements doux, un peu gauches et indécis de l'enfance, et non l'allure grave, ordonnée et assurée de l'âge viril. Ronsard l'a dépouillée de ses langes, pour la revêtir de dignité, de noblesse et de grandeur [1]. Désormais elle s'est élevée au niveau des idiomes adultes et vigoureux; elle possède la souplesse et la richesse du vocabulaire et du tour; elle peut aborder les grands sujets et les grands genres. On pourrait appliquer partiellement à l'œuvre de Ronsard et de ses disciples ce jugement de Montaigne, qui d'ailleurs paraît ici les avoir visés, dans la critique, il est vrai, plutôt que dans l'éloge : « Le maniement et emploite des beaux esprits donne pris à la langue, non pas tant l'innovant, comme la remplissant de plus vigo-

1. « En vérité, Marot était un peu nonchalant. Il faisait des vers qu'on pouvait presque réciter à des gens qui jouaient à la paume. Il faut être un peu recueilli pour lire Ronsard. » E. Faguet, *Leçon d'ouverture du Cours de poésie française à la Sorbonne*, 1893-94.

reux et divers exercices, l'estirant et ployant; ils n'y aportent point de mots, mais ils enrichissent les leurs, appesantissent et enfoncent leur signification et leur usage, lui apprennent des mouvements inaccoustumés, mais prudemment et ingénieusement. Et combien peu cela soit donné à tous, il se voit par tant d'escrivains françois de ce siècle : ils sont assez hardis et dédaigneux pour ne suyvre la route commune; mais faute d'invention et de discrétion les pert; il ne s'y voit qu'une misérable affectation d'estrangeté, des déguisements froids et absurdes qui, au lieu d'eslever, abbattent la matière : pourveu qu'ils se gorgiasent en la nouvelleté, mais il ne leur chaut de l'efficace; pour saisir un nouveau mot, ils quittent l'ordinaire, souvent plus fort et plus nerveux [1] ». Le côté faible et exagéré de la réforme que la Pléiade voulait introduire dans notre poésie et dans notre vocabulaire, est marqué avec précision, mais avec sévérité, par notre fin moraliste, qui était doublé d'un lettré délicat. Mais pour être un peu touffue et désordonnée, la végétation de la langue poétique au XVIe siècle n'en est pas moins riche et puissante.

Que faut-il maintenant pour que la littérature française s'épanouisse avec assurance et fécondité? Des génies trempés comme Ronsard, mais qui n'auront pas à tâtonner et à s'égarer comme lui à la recherche d'un instrument sonore. Le goût n'a qu'à s'affermir et à fonder une tradition sur les beaux exemples de la Pléiade, à continuer les progrès accomplis et à se préserver des défaillances inévitables, où tombent ceux qui sont en travail pour enfanter une grande œuvre, pour créer de toutes pièces une langue poétique. Mais quand les purs chefs-d'œuvre se presseront dans la littérature française et menaceront d'obscurcir de leur éclat les conceptions inégales des patients travailleurs du XVIe siècle, il faudra se placer au point de vue de la saine critique pour rendre à chaque auteur la justice qui lui est due. Alors nous reconnaîtrons que Ronsard est un des génies les plus puissants et les plus bienfaisants de notre histoire littéraire; qu'il l'emporte singulièrement sur Malherbe par les qualités de l'esprit, par la grandeur de l'œuvre accomplie et même par la beauté des

1. Montaigne, *Essais*, l. III, ch. V.

compositions; que la distance est moins grande entre Ronsard et Corneille qu'entre Marot et Ronsard [1], et qu'enfin le chef de la Pléiade est le père de notre littérature classique et le créateur de la langue poétique en France.

1. Ceci soit dit sans méconnaître les mérites de Marot, qui est un des trois grands ouvriers de notre poésie classique, et des trois est le premier en date, le plus aimable, le plus spirituel, comme le fait remarquer M. Faguet : *Études sur le XVIe siècle*, Paris, Lecène et Oudin, 1894.

TROISIÈME PARTIE

MÉTRIQUE ET RYTHME

CHAPITRE I

Les formes de notre ancienne poésie lyrique. — Pindare et Pétrarque.

L'influence de Pétrarque sur la Pléiade, au point de vue de la pensée et de la langue poétique, a produit des résultats considérables, quoique les inconvénients balancent à peu près les avantages de cette imitation. Nos poètes en ont gardé le goût de l'élévation dans les idées, de la délicatesse trop souvent maniérée des sentiments, et de la noblesse du style : c'est dire que les compositions de Ronsard et de ses disciples renferment déjà les éléments caractéristiques et même des exemples achevés de ce qui sera notre poésie classique. Ces résultats sont dus à l'étude et à l'imitation combinées de l'antiquité et de Pétrarque. Mais sous le rapport de la métrique et du rythme, les Grecs et les Latins n'inspirèrent à Ronsard que le goût des nobles et larges cadres lyriques, et l'ambition de se hausser aux grands genres cultivés par les anciens. Dans ses aspirations à l'ampleur pindarique, il crut d'abord que le succès serait assuré, s'il reproduisait seulement les moules de la poésie grecque, s'il les transplantait de plain pied en France. Cette erreur nous valut les premières Odes, avec leur pédantesque étalage de strophes, d'antistrophes et d'épodes. Le génie français était jeté hors de sa voie par ce lourd et prétentieux plagiat.

Il y fut ramené par l'étude de Pétrarque, dont l'influence me paraît avoir été décisive dans la métrique ; ses sonnets et ses *Canzoni* doivent être considérés comme les modèles dont l'imitation suggéra à Ronsard les variétés les plus riches et les plus heureuses

de la strophe. Les rythmes de Pètrarque pouvaient convenir à la langue française bien autrement que les formes pompeuses et presque épiques du lyrisme grec. Le temps était bien passé, où de grandes masses chorales, soutenues par des instruments d'orchestre, exécutaient dans des marches solennelles les vastes compositions où Pindare et Simonide célébraient la gloite des cités et de la Grèce entière, bien plus que des héros ou des faits particuliers. Les cadres qui s'adaptaient merveilleusement aux sujets traités, aux idées et aux sentiments exprimés par la poésie lyrique des Grecs, ne pouvaient convenir à l'expression des faits personnels, moraux et intimes, qui constituaient le fond de la poésie lyrique moderne. Tel était précisément le caractère des compositions inspirées à Pétrarque par son amour. Rappelons aussi que les analogies existant naturellement entre les langues néo-latines, comme l'italien et le français, étaient éminemment favorables à l'imitation des rythmes du *Canzoniere* ; et nous comprendrons que la métrique de la Pléiade leur soit redevable de ses créations les plus heureuses.

Il est certain qu'après Ronsard, la poésie lyrique française possède des moules riches, variés et définitivement constitués. Les genres proscrits par Du Bellay n'y reparaîtront guère qu'à titre de curiosités ; et quand, après deux siècles d'abandon, la Muse lyrique retrouvera des fidèles, ce sont les rythmes de Ronsard qui seront repris par les romantiques, comme des conquêtes précieuses et légitimes. Avant lui, les genres cultivés en France étaient mesquins, étriqués, nous dirions presque enfantins, comme les idées qui s'y trouvaient développées. Thomas Sibilet composa en 1548 un *Art poétique* qui les résumait et qui en traçait les règles. Il constate que certaines formes de composition, comme le lai et le virelai, sont tombées en désuétude ; et parmi celles qui sont en usage, il indique l'épigramme, le rondeau, la ballade, la chanson, le chant royal, l'épître, l'élégie, le dialogue, le coq-à-l'âne, le blason, la complainte. Cet ouvrage paraît composé sur les exemples donnés par Marot et Saint-Gelais, que Sibilet en effet cite comme des modèles. Et comme ceux-ci accueillirent les premiers le sonnet, il note que ce genre est fort usité et bien reçu pour sa nouveauté et sa grâce.

Mais quelles sont les formes que notre poésie lyrique a conservées ? Ce sont celles dont Ronsard a donné l'exemple et le modèle, non pas les odes taillées sur le patron des compositions de Pindare, mais celles dont les rythmes lui furent suggérés par Pétrarque, le sonnet, les chansons et les odes avec leur diversité de nombres, leur longueur inégale, leurs dispositions savantes dans les rimes et leurs mouvements variés dans les stances. Il faudra rejeter décidément la plupart des jugements de Boileau sur le XVIe siècle et particulièrement sur Ronsard, qu'il exécute en quelques mots, comme un poète brouillon et pédant :

> Ronsard, qui le suivit, par une autre méthode,
> Réglant tout, brouilla tout, fit un art à sa mode [1].

Par contre-coup, comme il se sentait l'héritier direct et le continuateur de Malherbe, il attribua à celui-ci des progrès dont il faut faire honneur à Ronsard :

> Enfin Malherbe vint et le premier en France
> Fit sentir dans les vers une juste cadence...
> Les stances avec grâce apprirent à tomber [2].

Ce qui est vrai, c'est qu'avant le réformateur cher à Boileau le goût était encore indécis. Il n'y avait pas une tradition fixe en poésie ; les auteurs flottaient d'une forme à une autre, et chaque nouveau venu se piquait d'inventer quelque combinaison malencontreuse et inédite de vers ou de rimes. Malherbe, par la sévérité de son goût et la régularité de sa discipline, fixa rigoureusement les mètres et les rythmes qui seront les plus beaux fleurons de notre poésie ; il ne choisit qu'un petit nombre des stances et des coupes heureusement employées par la Pléiade ; mais celles qu'il consacra sont assurément irréprochables pour l'harmonie et la justesse. Seulement elles n'étaient pas de son invention, et parmi celles qu'il négligea, il y en avait d'excellentes : ce sont là des faits qui ont leur importance, et qui rehaussent d'autant le mérite de Ronsard. On ne conteste plus aujourd'hui les services et les qualités du chef de la Pléiade et même de ses disciples. Il est certain que pour la cadence des vers, la grâce des stances, la

1. Boileau, *Art poétique*, I, 123.
2. *Ibid.*

richesse des combinaisons métriques, la poésie lyrique avait peu de progrès à faire après eux; il lui suffira d'avoir plus de fermeté dans la pensée, plus de goût dans la langue, plus d'égalité dans l'harmonie, en un mot, de posséder d'une manière plus constante et plus soutenue les divers mérites qu'on pouvait admirer, par échappées plus ou moins rapides, chez Ronsard.

CHAPITRE II

Le Sonnet.

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.

C'est en ces termes enthousiastes que Boileau célèbre les grâces de cette petite composition. Mais il n'a pas probablement étudié ou goûté les recueils de sonnets de la Pléiade; car, d'après lui, l'heureux phénix qui pourrait atteindre à la perfection dans ce genre est encore à trouver :

> A peine dans Gombaud, Maynard et Malleville
> En peut-on admirer deux ou trois entre mille [1].

Tant pis pour Boileau, s'il n'a conservé le souvenir que des sonnets sur Job, sur Uranie ou sur la Belle Matineuse! Mais Ronsard particulièrement et même ses disciples auraient pu lui en offrir d'irréprochables. Ils avaient appris de Pétrarque l'art d'enfermer une pensée juste dans les bornes rigoureuses de ce petit poème. Saint-Gelais, qui l'introduisit en France, sembla tâtonner un peu, avant de lui donner sa forme définitive : les rimes sont d'abord irrégulières, mal croisées dans les quatrains, toutes deux masculines ou féminines. Mais il finit par attraper la combinaison juste, et il offrit à la Pléiade le moule parfait du sonnet, avec deux rimes embrassées dans deux quatrains pareils et trois rimes dans les tercets :

> Si la merveille unie à vérité
> Est des esprits délectable pasture,
> Bien devra plaire au monde la lecture
> De cette histoire et sa variété, etc.
>
> *Sur les Indes. Bl.*, I, IX.

A son exemple, Marot traduisit quelques sonnets de Pétrarque, avec une exactitude douteuse, je le veux bien; mais le rythme

1. Boileau, *Art poétique*, II, 94, 97.

était sensible, et ce résultat était suffisant pour marquer les lois du genre. Dès lors le sonnet prendra triomphalement possession de son domaine dans la littérature française, envahira les recueils de vers d'amour d'abord, puis se prêtera même à l'expression de nouvelles idées et de sentiments variés et rapides.

Il est juste de reconnaître qu'il occupa dans la poésie du XVIe siècle une place exagérée et que son influence fut dangereuse et souvent pernicieuse sur la France, comme sur l'Italie littéraire. Le défaut de cette composition est de renfermer dans des bornes étroites l'inspiration lyrique, qui doit être limitée dans sa forme, mais non dans son développement ; elle restreint l'élan de la pensée, amortit l'ardeur du sentiment, et comprime l'essor de la Muse, pour que le cadre ne soit pas débordé par la peinture. Or les mouvements chauds et passionnés du cœur ne peuvent pas être décrits si rapidement dans leurs évolutions agitées ; ils demandent ordinairement à être préparés, expliqués et développés dans des pièces d'une longueur variable. Il faudra donc, si l'inspiration bouillonne, l'étouffer pour l'enserrer dans le cadre immuable, et partant contrarier ses transports ; ou bien, si l'on veut obéir à l'impulsion de la Muse, il faudra choisir un autre genre de poème. La brièveté du sonnet oblige le poète à renoncer à cette composition essentiellement lyrique pour la peinture harmonieuse des agitations prolongées de l'âme ; autant dire qu'elle ne convient qu'à l'expression de sentiments fugitifs et de pensées ingénieuses.

En effet, la subtilité et le bel esprit en ont fait souvent toute la parure. Le sonnet devait tâcher de compenser par l'éclat son peu d'ampleur naturelle, et le poète avait le devoir d'entourer de soins minutieux une composition aussi mignonne. Pétrarque, il est vrai, voudrait nous persuader que ses sonnets furent des amusements de son esprit dans les intervalles laissés libres par ses études érudites ; il en parle comme de jeux où se plaisait sa jeunesse [1] : « Si j'avais pensé que les accents rimés de mes soupirs fussent si goûtés, je les aurais composés, dès que je commençai à soupirer, en nombre plus considérable, en style plus recherché » :

1. *Senil*, l. 5, ép. 3. — l. I, 3, 4.

S'io avessi pensato che sì care
Fossin le voci de' sospir miei in rima,
Fatte l'avrei dal sospirar mio prima
In numero più spesse, in stil più rare.
II, 25.

La vérité est qu'il les ciselait avec amour ; cette affectation de négligence n'est qu'une coquetterie destinée à rehausser le prix de son travail et la fécondité de son talent. Pétrarque ne lançait pas dans le monde ces petits poèmes de quatorze vers, sans leur avoir donné par des attentions méticuleuses tout l'éclat possible. Il se corrigeait sévèrement; il châtiait le style, il surveillait scrupuleusement l'harmonie. On trouve la preuve de ce travail de la lime dans les fragments originaux qu'Ubaldini publia en 1642, et que Muratori a reproduits dans son édition de 1711; on y remarque de fines corrections dictées par le goût le plus délicat et réclamées par l'oreille la plus sensible. Par cette sévérité exigeante, Pétrarque donnait à ses sonnets une mélodie rare, mais il affaiblissait l'accent de la vérité. Cependant lorsque la pensée n'est pas tourmentée et remplit justement le cadre de la composition, on peut admirer de petites merveilles d'art; l'oreille est délicieusement bercée par la suavité des sons et par la douceur chantante des syllabes et des lettres savamment combinées; idées, composition, images, musique, tout s'harmonise avec une aisance et un charme irrésistibles. Les deux quatrains, construits sur deux rimes semblables et disposés selon une coupe régulière, ont un air de sérénité qui convient au début du poème, à l'exposition du sujet, à la préparation de l'émotion; puis le mouvement du mètre se précipite avec l'agitation du cœur; les deux tercets, composés sur trois et quelquefois deux rimes d'une disposition mobile, correspondent à la vivacité du sentiment, qui remue l'âme et ébranle l'esprit. Alors l'allure du sonnet se règle sur la rapidité des impressions morales; l'image rayonne sur la pensée, et l'attente du lecteur, excitée par l'émotion poétique, se trouve pleinement satisfaite. Naturellement, une traduction ne peut donner aucune idée du charme de la mélodie, que la lecture du texte permet seule de goûter :

Già fiammeggiava l'amorosa stella
Per l'oriente, e l'altra, che Giunone
Suol far gelosa, nel settentrione
Rotava i raggi suoi lucente e bella ;
  Levata era a filar la vecchierella
Discinta e scalza, e desto avea'l carbone ;
E gli amanti pungea quella stagione
Che per usanza a lagrimar gli appella ;
  Quando mia speme, già condotta al verde,
Giunse nel cor, non per l'usata via,
Che'l sonno tenea chiusa, e'l dolor molle ;
  Quanto cangiata, oimè, da quel di pria !
E parea dir : perchè tuo valor perde ?
Veder questi occhi ancor non ti si toglie.
I, 20.

« Déjà étincelait l'amoureuse étoile à l'Orient, et l'autre (Calixte, grande Ourse), que Junon a coutume de rendre jalouse, roulait ses rayons, brillante et belle au septentrion. La petite vieille s'était levée pour filer sa laine, la ceinture dénouée et sans chaussure, et elle avait réveillé le charbon ; c'était la saison qui fait sentir l'aiguillon aux amants et sollicite selon la coutume leurs larmes. Alors l'objet de mon espérance, déjà réduit à l'extrémité, se présenta à mon cœur, mais non par les voies accoutumées, que le sommeil tenait fermées, et la douleur, humides. Combien, hélas ! elle était changée de ce qu'elle était auparavant ; et elle semblait dire : pourquoi pers-tu ta vigueur ? Il ne t'est pas encore refusé de revoir ces yeux. »

L'exposition poétique et imagée du sujet, la progression croissante du sentiment, les soubresauts de l'émotion sont harmonieusement exprimés par l'allure douce et glissante des quatrains, le mouvement relevé du premier tercet et les secousses pour ainsi dire douloureuses du second. Mais il semble que cela s'arrête brusquement, que le cadre était trop restreint pour le tableau, et nous sommes souvent tentés de courir sans prendre haleine au sonnet suivant, pour voir s'il ne roulerait pas sur le même sujet. Mais il est question généralement de tout autre chose, et nous continuons notre lecture, que nous trouvons souvent fatigante ; la régularité constante des quatrains et des tercets

répand une langueur endormante sur ces compositions, et nous nous lassons de cette allure monotone et lente du début, de l'éclat et des images du milieu, des vivacités et des pointes de la fin.

La disposition des quatrains est immuable dans les sonnets de Pétrarque ; on trouve toujours dans chacun d'eux des vers de dix syllabes dont le premier rime avec le quatrième ; le second quatrain reproduit constamment les mêmes rimes. Les tercets présentent quelques combinaisons, dont l'harmonie n'est pas sensiblement variée. Le système le plus fréquent présente trois rimes : le premier vers rime avec le cinquième, le second avec le quatrième, le troisième avec le sixième, selon cette formule : *c*, *d*, *e*, *d*, *c*, *e*. L'impression produite par cet arrangement est calme d'abord, puis progressivement troublante et profonde, quand les rimes reviennent en remontant du troisième au premier vers du tercet, et finalement énergique et résignée, quand le second tercet rappelle la chute du premier. Écoutons Pétrarque nous exposant son émotion, quand diverses circonstances de sa passion lui reviennent à l'esprit :

E' l fiero passo ove mi giunse Amore ;
E la nova stagion che d'anno in anno
Mi rinfresca in quel dì l'antiche piaghe ;
  E' l volto e le parole che mi stanno
Altamente confitte in mezzo'l core,
Fanno le luci mie di pianger vaghe.
I, 68.

« Le redoutable passage où je fus atteint par l'amour ; et le renouveau de la saison, qui d'année en année ravive en ce jour mes plaies anciennes ; et le visage et les paroles, qui sont profondément enfoncés dans mon cœur, font que mes yeux sont tout disposés aux larmes. »

Quelquefois, le second tercet reproduit exactement l'ordre des rimes du premier. Cette disposition ne convient pas à l'agitation passionnée du cœur ; mais son harmonie me paraît merveilleusement convenir à l'expression d'un sentiment grave, durable, mélancolique. Ce retour régulier des mêmes sons semble vouloir insister sur l'émotion et la faire glisser sans violence dans nos

âmes. N'est-ce pas un long et doux gémissement qu'on entend dans ce sonnet dont l'effet est irrésistible avec les assonances de ses quatrains et la ressemblance rythmique de ses tercets?

Solo e pensoso i più deserti campi
Vo misurando a passi tardi e lenti;
E gli occhi porto, per fuggir, intenti,
Dove vestigio uman l'arena stampi.
  Altro schermo non trovo che mi scampi
Dal manifesto accorger delle genti;
Perchè negli atti d'allegrezza spenti
Di fuor si legge com' io dentro avvampi :
  Si ch' io mi credo omai che monti e piagge
E fiumi e selve sappian di che tempre
Sia la mia vita, ch'è celata altrui.
  Ma pur si aspre vie nè si selvagge
Cercar non so, ch' Amor non venga sempre
Ragionando con meco, ed io con lui.

I, 22.

« Solitaire et pensif, je m'en vais mesurant les plaines les plus désertes à pas tardifs et lents; et je porte partout mes regards attentifs, pour fuir les endroits où le sable porte l'empreinte de pas humains. Je ne trouve aucun autre subterfuge pour que les gens ne devinent pas manifestement mon état; car à mon extérieur éteint et triste on peut comprendre le feu qui me brûle intérieurement. Et ainsi je crois désormais que les montagnes, plaines, fleuves et forêts, savent de quels éléments est formée ma vie, qui est cachée à autrui. Mais pourtant je ne sais pas trouver de chemins si âpres et si sauvages, qu'Amour ne vienne toujours s'entretenir avec moi, comme je m'entretiens avec lui. »

Cet arrangement, d'une harmonie si distinguée, se rencontre rarement dans le *Canzoniere*. Pétrarque nous offre encore un autre système où les trois rimes des tercets affectent une disposition curieuse, d'une harmonie étrange, brisée, et singulièrement tourmentée; le second tercet les présente dans l'ordre inverse du premier, suivant cette formule : *c*, *d*, *e*, *e*, *d*, *c*. Cette combinaison convient parfaitement aux mouvements passionnés, aux grondements de l'Amour, qui parle ainsi à Pétrarque :

E se' begli occhi, ond' io mi ti mostrai
E là dov' era il mio dolce ridutto
Quando ti ruppi al cor tanta durezza,
   Mi rendon l'arco ch' ogni cosa spezza,
Forse non avrai sempre il viso asciutto :
Ch' i' mi pasco di lagrime ; e tu' l sai.

I, 62.

« Et si les beaux yeux d'où je t'apparus et où se trouvait mon doux réduit quand je brisai toute la dureté de ton cœur, me rendent l'arc qui met toutes choses en pièces, peut-être n'auras-tu pas toujours le visage sec ; car je me repais de larmes, et tu le sais bien. »

Souvent les deux tercets sont construits sur deux rimes dont l'ordre est assez varié. Le système le plus fréquent fait rimer le premier vers avec le troisième et le cinquième, le second avec le quatrième et le sixième. Il affecte une certaine solennité et n'évite la monotonie qu'à cause de la brièveté du poème ; l'harmonie en est grave et forte ; en voici la formule : *c*, *d*, *c*, *d*, *c*, *d*.

Tempo ben fora omai d'avere spinto
L'ultimo stral la dispietata corda,
Nell' altrui sangue già bagnato e tinto.
   Ed io ne prego Amore e quella sorda
Che mi lassò de' suoi color dipinto,
E di chiamarmi a se non le ricorda.

I, 23.

« Il serait bien temps que l'arc impitoyable eût enfin lancé son dernier trait, déjà trempé et teint du sang d'autrui. Et moi j'en conjure Amour et cette sourde (la mort) qui m'a laissé ses couleurs sur le visage et ne s'avise pas de m'appeller à elle. »

On rencontre quelques sonnets, où les rimes des tercets sont disposées selon cette formule : *c*, *d*, *d*, *d*, *c*, *c*. Les trois vers intérieurs, qui répètent les mêmes sonorités finales, produisent une harmonie grave et prolongée. Ce système paraît apte à exprimer l'insistance, la profondeur du sentiment, et l'élan de la pensée :

Da lei ti vien l'amoroso pensiero
Che mentre' l segui, al sommo Ben t'invia,
Poco prezzando quel ch' ogni uom desia.
   Da lei vien l'animosa leggiadria
Ch' al ciel ti scorge per destro sentiero,
Sì ch' i' vo già della speranza altiero.

I, 10.

« D'Elle te vient (ô mon âme) le penser amoureux, qui, tandis que tu le suis, te dirige vers le Bien suprême; d'elle te vient la vaillante allégresse qui te guide dans le droit chemin et qui me donne déjà des espérances hautaines. »

Enfin nous rencontrons encore une disposition très expressive, par laquelle les deux vers intérieurs des tercets riment ensemble, tandis que les quatre autres se terminent sur les mêmes sonorités; *c*, *d*, *c*, *c*, *d*, *c*. C'est une harmonie gémissante et dolente, dont les accents semblent se prolonger douloureusement pour se répéter; le second tercet est comme un écho mélodique du premier :

O che lieve è ingannar chi s'assecura!
Que' duo bei lumi, assai più che' l sol chiari,
Chi pensò mai veder far terra oscura?
   Or connosch' io che mia fera ventura
Vuol che vivendo e lagrimando impari
Come nulla quaggiù diletta e dura.

II, 43.

« Oh! qu'il est aisé de tromper celui qui est rassuré! Ces deux beaux flambeaux, bien plus brillants que le soleil, qui aurait jamais pensé les voir réduits à l'état de poussière obscure? Maintenant, je le reconnais, ma cruelle infortune veut que j'apprenne en un instant au milieu des larmes à quel point ici-bas rien ne satisfait et ne dure. »

Signalons en terminant une ressource particulière au poète italien pour produire certains effets d'harmonie; c'est de terminer par le même son tous les vers des quatrains d'un côté, des tercets de l'autre, ou même les quatorze vers du sonnet. On constate bien une certaine variété dans les rimes, qui tombent sur la dixième syllabe; mais la muette qui achève le vers répète

la même voyelle, O, A, I [1]. Il y a là une harmonie pénétrante, bien propre à exprimer la langueur, la lassitude, ou la ténacité d'une idée fixe.

Tels sont les caractères du sonnet dans Pétrarque, et ils ont été reproduits en grande partie par nos poètes français. On eut ainsi un petit poème de quatorze vers de dix ou douze syllabes, partagés en deux quatrains et deux tercets. Il faut pourtant signaler une pièce de Belleau, qui a tout l'air d'un sonnet à trois quatrains, mais qui resta isolée et qui n'a pas une harmonie particulière [2]. Les quatrains présentent, à de rares exceptions près, la disposition de rimes consacrée par Pétrarque. On pourrait à peine noter un sonnet à rimes alternatives, que l'esprit inquiet et fureteur de Baïf voulut essayer, mais sans renouveler sa tentative [3].

Les tercets présentent quelque variété; mais, chose curieuse, ils ne reproduisent guère les combinaisons des rimes de Pétrarque. Le système le plus fréquent, celui que Ronsard a généralement employé, fait rimer ensemble le premier et le second vers de chaque tercet, le troisième du premier avec le troisième du second. C'est la disposition qui a prévalu dans la métrique française et qui est devenue classique; on connaît la formule : *c*, *c*, *d*, *e*, *e*, *d*.

Ronsard, afin que le siècle à venir
De père en fils se puisse souvenir
D'une beauté qui sagement affole,
  De la main dextre append à vostre autel
L'humble discours de son livre immortel,
Son cœur de l'autre, aux piez de cette idole.
Am., I, 1.

L'harmonie en est claire et forte; elle est peu variée; mais dans un poème aussi court, on est moins porté à critiquer la monotonie. Souvent, le second tercet présente une disposition différente : le premier et le troisième vers riment ensemble, le

1. I, 22 ; II, 78 ; *Var.*, 6 et *passim*. *Vide supra*, p. 296.
2. I, p. 190.
3. *Francine*, II, p. 296.

second rime avec le troisième du vers précédent, *c*, *c*, *d*, *e*, *d*, *e*.

Plus je me pique et plus je suis rétif,
J'aime estre libre, et veux estre captif.
Cent fois je meur, cent fois je prends naissance;
  Un Prométhée en passions je suis;
Et pour aimer perdant toute puissance,
Crier mercy seulement je ne puis.

Am., I, p. 13.

Le second tercet reproduit une combinaison employée par Pétrarque; pour que la ressemblance fût complète, il aurait fallu que le premier tercet fût construit comme le second. Le système est excellent, pas sensiblement différent du précédent au point de vue de l'harmonie, un peu plus vif cependant et plus mouvementé. Enfin, à de rares intervalles, on rencontre des tercets sur deux rimes, dont l'une est quatre fois répétée, au premier et au deuxième vers de chaque tercet :

Ainsi quand l'œil de ma déesse luit
Dedans mon cœur, dans mon cœur se produit
Un beau printemps, qui me donne assurance;
  Mais aussitost que son rayon s'enfuit,
De mon printemps fait avorter le fruit
Et sans meurir tranche mon espérance.

Am., I, p. 93.

L'harmonie est molle et caressante, propre à rendre la langueur d'une âme résignée et d'un cœur qui chérit sa souffrance; le second tercet semble un écho mélodique du premier, et, dans l'exemple cité, la ressemblance rythmique correspond justement avec la symétrie des idées.

Il faut reconnaître chez Ronsard un sens de l'harmonie qui peut paraître extraordinaire, quand on songe à la précoce surdité dont il fut atteint. Sans doute, la finesse d'un sens ne dépend pas de la délicatesse de l'organe correspondant; c'est une affaire d'ordre intellectuel plutôt que physique. L'exemple de notre poète n'est pas isolé; on lui aurait pardonné de rappeler à ce sujet l'infirmité d'Homère, s'il n'avait aspiré à égaler l'immortel aède que par l'harmonie des vers, et non pas aussi par l'éclat de

la poésie et la richesse de l'imagination. Les innovations qu'il introduisit ou qu'il consacra dans la métrique du sonnet sont devenues les lois du genre. Ses camarades, Du Bellay et Baïf, semblent tâtonner dans l'emploi des rimes, reproduisant les combinaisons employées par Pétrarque, en inventant même de nouvelles, sans qu'une raison d'harmonie paraisse avoir déterminé leur choix [1]. On trouve des quatrains à rimes complètement féminines, suivis de tercets à rimes complètement masculines [2], et des sonnets entiers à rimes féminines. Ces derniers ont une harmonie douce et un peu molle, qui est parfois d'un heureux effet, quand le poète exprime la tendresse et la langueur; ils rappellent certain système de Pétrarque où les rimes étaient régulières et variées, mais semblables par les sonorités de la muette finale. Mais en général il ne semble pas que ces poètes aient été guidés dans le choix de leurs combinaisons métriques par le désir artistique de mettre en harmonie les sons et les pensées ; ou croirait plutôt qu'ils disposent les rimes péniblement, par amour de la nouveauté, au hasard de leur rencontre, selon qu'elles se présentent plus tôt ou plus tard, masculines ou féminines. Nous sommes bien loin de Pétrarque, et même de Ronsard, dont les combinaisons mélodiques étaient savamment préméditées et réglées par un sens très délicat.

1, *Olive*, 21, *c*, *d*, *c*, *e*, *d*, *e*; 27, *c*, *d*, *c*, *d*, *d*, *c* ; 33, *c*, *d*, *c*, *e*, *e*, *d*.
2. *Olive*, 52, 55, 59, 78 ; Baïf, *Francine*, I, p. 100 ; II, p. 184 et *passim*.

CHAPITRE III

La Strophe lyrique. — Richesse des formes nouvelles de la poésie lyrique. — Rythme; Perfection de Ronsard; bonheurs et aberrations des disciples.

L'imitation de Pétrarque au XVIe siècle a produit d'heureux résultats surtout pour la constitution de la strophe lyrique. Avant que Ronsard, se mettant à son école, eût travaillé à doter notre poésie de rythmes larges et riches, les cordes de la lyre française étaient peu nombreuses et peu sonores. Il faut pourtant signaler les louables tentatives de Marot, qui, dans sa traduction des Psaumes, s'élève jusqu'à la strophe de huit vers et manie avec aisance celle de six vers, de six, huit et dix syllabes [1]. Mais le travail du gentil poète aurait bien pu n'exercer aucune influence sur la poésie profane et rester enfermé dans les temples calvinistes, que faisaient retentir les harmonieux accents de ses traductions bibliques. Marot n'avait pas la prétention de constituer les rythmes de la poésie lyrique; et je croirais volontiers que son œuvre était considérée comme une partie de la liturgie protestante, une manifestation des nouvelles croyances, un écho de la vie morale et religieuse, sans plus de prétention et d'avenir littéraire que les hymnes sacrées, le *Dies irae* ou le *Veni Creator*. Le fait existe cependant; il faut le retenir et reconnaître le mérite du poète à qui nous devons certaines strophes, comme celle-ci :

Quand Israël hors d'Egypte sortit
Et la maison de Jacob se partit
   D'entre le peuple estrange,
Jacob fut faict la grand' gloire de Dieu

1. *Psaumes*, 29, 30, 40, 45. Cela prouve au moins que Marot est « un très bon métricien, un très diligent et très avisé amateur et chercheur de combinaisons musicales ingénieuses. » E. Faguet, *op. cit.*, *Étude sur Marot*.

Et Dieu se feit prince du peuple Hébrieu,
Prince de grand' louange.
Psaumes, 42.

Mais après Ronsard la lyre française n'a plus guère besoin de perfectionnements ; elle a essayé les rythmes les plus variés et elle possède ses strophes les plus sonores et les plus savantes. Le chef de la Pléiade a imprimé sa marque d'inventeur sur les instruments que maniera toute notre école lyrique. C'est lui, et non Malherbe, qui trouva le rythme de la strophe, et qui apprit aux stances à tomber avec grâce ; c'est à lui que se rattachera la chaîne brisée au XVIIe et au XVIIIe siècles, quand les romantiques reviendront à la lyre et la réveilleront de son long sommeil. Ronsard s'est montré sur ce point absolument original [1]. Les rythmes de Pétrarque, qui devaient résonner harmonieusement à ses oreilles, contribuèrent à épurer son goût, à affiner son sens de la mélodie, à guider son inspiration dans le choix de ses strophes ; mais s'il y a ici imitation, c'est une imitation latente, légitime, créatrice, autant dire des inventions nouvelles.

Cependant, la richesse même et la variété des rythmes chez Pétrarque étaient suffisantes pour exciter le génie de Ronsard. Les cinquante chansons qui sont parsemées dans le recueil de ses *Rime* offrent vingt systèmes différents de stances, qui comprennent depuis neuf vers jusqu'à vingt, avec des combinaisons diverses de nombres et de rimes. Elles renferment une harmonie ordinairement pénétrante et expressive, quelquefois un peu confuse dans celles qui font défiler devant nous les grandes masses de dix-huit et vingt vers. Mais celles de douze à seize vers sont d'une douceur et aussi d'une vigueur frappantes ; elles sont fortement liées par le sens ou par la rime ; elles allongent et raccourcissent les mètres pour constituer une harmonie appropriée au ton et à l'idée générale du poème ; enfin elles combinent d'une manière presque infaillible les sonorités des mots pour que l'oreille soit délicieusement caressée par une mélodie suave, enveloppante, enlaçante :

1. « Ronsard est le plus savant métricien de tous les versificateurs français. » E. Faguet, *op. cit.*, *Étude sur Ronsard*.

Chiare, fresche e dolci acque, *a*
Ove le belle membra *b*
Pose colei che sola a me par donna; *c*
Gentil ramo, ove piacque *a*
(Con sospir mi rimembra) *b*
A lei di fare al bel fianco colonna; *c*
Erba e fior, che la gonna *c*
Leggiadra ricoverse *d*
Con l'angelico seno; *e*
Aer sacro sereno, *e*
Ov' Amor co' begli occhi il cor m'aperse; *d*
Date udienza insieme *f*
Alle dolenti mie parole estreme. *f*

I, *Chanson*, XI.

« Claires, fraîches et douces eaux, où plongea ses membres celle qui paraît seule à mes yeux une femme; gentil rameau dont il lui plut (je soupire à ce souvenir) de se faire une colonne pour son beau flanc; herbe et fleurs, qui recouvrirent sa gracieuse jupe ainsi que son sein angélique; sainteté de l'air serein où l'amour avec ses beaux yeux m'ouvrit le cœur, écoutez tous ensemble mes derniers accents désolés. » Le rythme est léger, gracieux, souriant, comme il convenait dans une pièce où le poète évoque des souvenirs émus; rien de plus doux, de plus coulant, de plus pénétrant, que les sons des mots, dont les syllabes sont savamment combinées pour produire une mélodie glissante et pure. Enfin la strophe est solidement liée dans toutes ses parties : elle commence par deux tercets d'une construction identique, suivis d'un vers de liaison, qui amène un quatrain à rimes embrassées et deux vers à rimes plates; les groupes rythmiques sont encore fortement enchaînés par les rimes, sauf le septième et le douzième vers; mais alors le sens exige impérieusement la continuation du développement et le rythme n'acquiert qu'au treizième et dernier vers un caractère marqué d'unité et de fermeté définitives.

Les strophes de Pétrarque renferment toutes des nombres inégaux; sauf les sixtines, dont les mètres sont uniformes, elles sont à mouvement varié; les vers décasyllabiques sont entremê-

lés de vers de six ou huit syllabes et constituent une harmonie savante. On rencontre des combinaisons très étudiées, fortement soutenues par de larges périodes et solidement liées par le sens aux endroits où les rimes paraîtraient permettre une solution de continuité[1]. Il faut signaler la constitution de la strophe de dix vers à nombres variés qui, avec de légères modifications de rythme, deviendra notre grande strophe lyrique. Pétrarque n'en a pas fait un fréquent emploi; il préfère celles de treize et de quinze syllabes. Celle dont nous parlons comprend huit vers de dix syllabes, et deux, le sixième et le septième, de six syllabes; elle est établie sur deux quatrains à rimes embrassées, suivis de deux rimes plates :

Tutte le cose di che'l mondo è adorno *a*
Uscir bone di man del mastro eterno : *b*
Ma me, che così addentro non discerno, *b*
Abbaglia il bel che mi si mostra intorno; *a*
E s'al vero splendor giammai ritorno *a*
L'occhio non può star fermo : *b*
Così l'ha fatto infermo *b*
Pur la sua propria colpa, e non quel giorno *a*
Ch'i' volsi inver l'angelica beltade *c*
« Nec dolce tempo della prima etade ». *c*
I, V.

« Toutes les choses qui font l'ornement du monde étaient bonnes en sortant des mains du Maître éternel; mais moi, qui ne peux bien discerner leur nature intime, je suis ébloui par la beauté qui se manifeste autour de moi; et si parfois je me tourne vers la splendeur réelle, mon œil ne peut rester fixe; il a été affaibli par sa propre faute et non par cette journée où je le tournai vers une beauté angélique dans la douce saison de mon jeune âge. »

La multiplicité des combinaisons rythmiques et mélodiques du *Canzoniere* devait impressionner vivement le sens artistisque de Ronsard. Fort heureusement doué par la nature sous le rapport de l'instinct musical, le poète a dû ressentir dans son cerveau

1. I, 1, Srophe de 20 vers : *a, b, c, b, a, c, c, d, e, e, d, f, g, h, h, g, f, f, i, i.*

comme le frémissement des nombres harmonieux. Il avait la légitime ambition de créer un lyrisme nouveau pour la France et de doter son pays d'un instrument qui vibrât à l'instar de l'heptacorde grec. Il s'égara dans ses tentatives pour acclimater sous un ciel inclément la poésie chorique de Pindare avec strophes, antistrophes et épodes. Il faisait en quelque sorte son apprentissage; il recherchait des combinaisons harmoniques; il faisait pratiquement l'essai des sons et des rythmes. Mais au prix de quelques tâtonnements et même d'aberrations inévitables, il parvint à créer les principaux moules dans lesquels la Muse lyrique en France devait couler ses chants, et qui devaient suffire à l'expression des sentiments passionnés. Rien ne manque à la poésie personnelle de Ronsard, ni la noblesse des idées, ni le souffle de l'inspiration, ni le charme de l'harmonie; seulement ces qualités sont et devaient être inégales, accidentelles même, à cette époque de jeunesse et de formation de la métrique française. Qu'importe? il suffit qu'il ait rencontré dans ses nombreuses tentatives, ou plutôt, trouvé par des recherches patientes et choisi avec un goût délicat les formes lyriques qui devaient être définitivement adoptées par notre poésie; il suffit qu'il les ait employées avec la conscience intime de leur supériorité; il suffit qu'il ait tiré de son instrument quélques accents mélodieux et expressifs, pour qu'il mérite la gloire d'avoir créé le lyrisme français. D'autres viendront après lui, qui profiteront de son expérience et de ses exemples, de ses fautes et de ses perfectionnements, et qui, avec moins d'efforts et de génie, pourront atteindre facilement le but indiqué par lui et rendu accessible, parce qu'il avait ouvert la voie et déblayé les avenues.

On peut faire assez bon marché des odes pindariques de Ronsard. Il a été un peu plus heureux dans ses tentatives pour reproduire les grandes strophes des *Canzoni* de Pétrarque, qui comprenaient jusqu'à vingt vers à mouvement varié. Mais il a employé des nombres égaux et il a combiné les rimes avec toute l'adresse qu'on pouvait espérer. Ici l'art consiste toujours à ajouter les quatrains aux tercets en entrelaçant alternativement ou en croisant les rimes. Il faut même reconnaître qu'il manie ces vastes ensembles rythmiques avec une grande dextérité; il

a de l'aisance, de l'ampleur, un souffle réel, et la strophe colossale n'est pas dépourvue d'unité. Écoutons cet éloge de l'amitié :

Que sert à l'homme de piller *a*
Tous les printans de l'Arabie *b*
Et de ses moissons dépouiller *a*
Soit la Sicile ou la Libye *b*
Ou desrober l'Inde annoblie *b*
Aux trésors de son bord gemmé, *c*
S'il n'aime et s'il n'est point aimé ? *c*
Si tout le monde le dédaigne *d*
Si nul second ne l'accompaigne *d*
Solliciteux de son amy *e*
Comme un Patrocle pitoiable
Suivait Achille, fût parmi *e*
La nue la plus effroiable *f*
Des Lyciens, lors qu'odieux *g*
Contre Priam souloit son ire, *h*
Fût quand paisible sur la lire *h*
Chantoit les hommes et les dieux ? *g*

Odes, V, 8.

Ronsard n'est vraiment pas écrasé par ces strophes si lourdes. Mais ces masses de quatorze à vingt vers n'ont pas pour nos oreilles une harmonie assez distincte ; celles que soulevait Pétrarque étaient un peu mieux conçues, parce que le rythme était plus marqué par l'inégalité des nombres. Il est permis de préférer des compositions plus courtes. Déjà le système de douze vers paraît nuire à l'équilibre ; l'unité rythmique est divisée en trois quatrains pareils pour les temps et pour les nombres, et légèrement diversifiés par les sonorités des rimes. La strophe manque d'entrain, piétine au lieu d'avancer, marche d'un pas égal, au lieu de s'élancer plus vivement dans la seconde partie. Ce défaut me paraît sensible dans l'Ode pindarique au vainqueur de Cérisoles :

L'hymne qu'après tes combats *a*
Marot fit de ta victoire, *b*
Prince heureux, n'égala pas *a*
Les mérites de ta gloire. *b*

Je confesse bien qu'à l'heure *c*
Sa plume était la meilleure, *c*
Pour desseigner simplement *d*
Les premiers traits seulement; *d*
Or moy nay d'un meilleur âge *e*
Et plus que luy studieux *f*
Je veux parfaire l'ouvrage *e*
D'un art plus laborieux. *f*

Odes, I, 6.

La grande strophe classique des Français est celle qui est construite sur dix vers de sept syllabes, quand elle doit exprimer un sentiment vif; de huit syllabes, quand elle veut affecter plus de solennité. On a d'abord un quatrain à rimes croisées, qui sert comme de piédestal à la strophe, puis deux tercets qui s'élancent avec une allure ferme et cavalière, affirmant la hauteur et la décision de la pensée :

Comme un qui prend une coupe, *a*
Seul honneur de son trésor, *b*
Et de rang verse à la troupe *a*
Du vin qui rit dedans l'or; *b*
Ainsi versant la rousée *c*
Dont mon âme est arrousée, *c*
Sur la race des Valois, *d*
En son doux nectar j'abreuve *e*
Le plus grand roy qui se treuve *e*
Soit en armes ou en lois. *d*

Odes, I, 2.

Il sera beaucoup pardonné aux ambitions pindariques de Ronsard, puisque nous devons à ces prétentieux efforts cette belle strophe si admirable de dessin, si harmonieuse dans ses lignes, large et grave dans son début, puis brillante et triomphante dans ses deux tercets agiles et symétriques. Elle offre une unité parfaite ; l'idée remplit exactement le cadre, qui semble fait pour enserrer avec précision la pensée et en limiter purement la forme extérieure. Elle est d'une aisance sensible à l'oreille, qui apprécie vivement l'expression des sonorités. Il convient, en effet, de signaler l'harmonie intime des rimes et des mètres, qui rendent

heureusement le sentiment. Ronsard connaît d'instinct la valeur mélodique des mots et des syllabes ; il a conscience que les sons produits par les combinaisons des lettres ont par eux-mêmes une puissance musicale qui convient à l'expression de telle ou telle conception de l'esprit. La strophe que nous venons de citer est très remarquable par cette harmonie des sonorités et des idées : les A, les É, les O, les R, éclatants et bruyants, s'étalent triomphalement en sonnant la victoire :

Su*r* l*a* *ra*ce des V*a*lo*i*s
En son doux n*e*ct*ar* j'*a*b*r*euve
Le plus g*r*and *roy* qui se t*r*euve
S*oi*t en *ar*mes ou en l*oi*s.

Veut-il exprimer la douceur du printemps ? Écoutons le salut de Ronsard au renouveau, où les sons liquides et les susurrations sont si coulants, si gais, si frais :

D*i*eu vous ga*r*d', t*r*oupe d*ia*p*r*ée
De papi*ll*ons qui par *l*a p*r*ée
Les dou*c*e*s* he*r*bes *s*uçotez
Et vous, nouv*el* es*s*aim d'abei*ll*es,
Qui *l*es *fl*eu*r*s j-*a*u*nes* et v*erm*ei*ll*es
*S*ans diff*é*r*e*n*c*e bai*s*otez.
Odes, IV, 27.

Il faut admirer sans réserve dans Ronsard l'harmonie produite par les assonances et les allitérations, et cet art, ignoré de Malherbe, ne sera pleinement retrouvé que par La Fontaine, puis par V. Hugo. Ceux-ci certes ont sur ce point une sûreté presque infaillible ; mais n'est-ce donc rien pour un poète que d'être cité à côté de ces grands maîtres de l'harmonie ? En lisant,

Perre*tt*e sur sa tê*t*e ayan*t* un po*t* au lait,

j'entends le léger trottinement marqué par les secousses heurtées des T. Mais n'y a-t-il pas une expression d'alanguissement et d'énervement dans les sonorités veules et comme empâtées de cette strophe sur la vieillesse ?

*Ma dou*ce j*ouvance est* pass*é*e,
*Ma pre*mière *force est cassé*e,
J'ai la *dent* noire et le *chef blanc*,
Mes nerfs *sont dissou*s et mes *v*ènes,
Tant *j'ay* le corps *froi*d, ne *sont pl*ènes
Que d'u*ne eau rous*se en *lieu* de s*ang*.

Odes, IV, 18.

Ronsard ne doit à personne la connaissance de cet art de l'harmonie ; il pouvait la sentir dans Pétrarque et dans les anciens ; mais il fallait d'heureuses dispositions musicales et un vrai talent de poète pour savoir la distinguer et répandre dans des compositions lyriques.

Sous ce rapport, plus on étudie les rythmes de Ronsard, plus on demeure convaincu qu'il avait acquis une sûreté de goût remarquable dans le choix de ses combinaisons métriques. Quand il eut renoncé à ses visées pindariques, il rencontra et consacra les strophes les plus appropriées au génie de notre poésie. On en trouve de toute mesure ; mais les plus fréquentes et les plus heureuses sont celles de huit et de six vers, qui sont irréprochables et qui sont l'ornement de la métrique française. La strophe de huit vers est construite sur deux quatrains à rimes diversement croisées ou embrassées :

Celuy qui ne nous honore *a*
Comme prophètes des Dieux *b*
Plein d'un orgueil odieux *b*
Les Dieux il méprise encore *a*
Et le ciel qui nous décore *a*
De son trésor le plus beau, *c*
Nous mariant au troupeau *c*
Que le saint Parnasse adore. *a*

Le redoublement de la rime, que l'on trouve dans certaines pièces, n'est pas un effet du hasard ou du caprice ; il sert à exprimer une idée de fermeté, de confiance, de fierté. N'est-il pas heureux dans cette pièce, où le Dieu de la Charente prophétise la victoire du roi sur les huguenots révoltés ?

Lors que la tourbe errante
S'arma contre son Roy,
Le dieu de la Charente
Fasché d'un tel desroy,
Arresta son flot coy ;
Puis d'une bouche ouverte
A ce peuple sans loy
Prophétisa sa perte.
Odes, II, 6.

La diversité dans les combinaisons des rimes et des nombres introduit une grande variété dans les systèmes de strophes, et Ronsard a pu enrichir considérablement les rythmes de la poésie lyrique. Le choix des mètres et des rimes lui assurait une grande marge pour la multiplication des strophes comprenant un même nombre de vers [1]. Ou bien les rimes sont redoublées, ou bien elles sont croisées, diversement entrelacées dans les deux quatrains ou dans l'un des deux seulement ; ou bien les vers comprennent des nombres inégaux, six, sept, huit, dix syllabes : que de variété ne permettent pas les combinaisons innombrables de tous ces éléments ! Aussi le rythme chez Ronsard est-il d'une richesse incomparable, et d'autant plus admirable qu'il en fut le créateur en France.

Les observations que nous venons de faire sur la strophe de huit vers s'appliquent aussi bien à celle de six vers. Elle est ordinairement bâtie sur deux tercets réguliers, dont les troisièmes vers riment ensemble ; elle est apte à rendre une impression de douceur, de calme, de gaieté modérée. Tel est le rythme de la charmante petite ode à Cassandre, qui est devenue classique :

Mignonne, allons voir si la rose, *a*
Qui ce matin avait déclose *a*
Sa robe de pourpre au soleil, *b*

A point perdu ceste vesprée *c*
Les plis de sa robe pourprée *c*
Et son teint au vostre pareil. *b*
Odes, I, 17.

1. Cf. *Odes*, l. II, 13, 14.

Changez le nombre, et le vers de sept syllabes donnera à la strophe plus de mouvement, un essor plus vif, quelque chose de haletant, de l'aptitude à traduire une impression plus chaude, et un sentiment plus vibrant; l'agitation de l'âme et les trépidations de la passion, les tressaillements de la joie ou les frissonnements de la douleur pourront être marqués par l'allure de ce rythme. Ronsard l'emploie heureusement pour décrire la douceur des baisers de Cassandre :

O dieux! que j'ay de plaisir,
Quand je sen mon col saisir
De ses bras en mainte sorte;
Sur moy se laissant courber
Peu à peu la voy tomber
Sur mon sein à demi-morte.

Odes, II, 7.

Cette même strophe de six vers prend un autre caractère, quand elle est constituée par un quatrain à rimes croisées, suivi de deux vers. Il y a disproportion et même discordance complète entre la fin et le début; le rythme est d'abord large et grave, puis tourmenté par une rapide secousse qui l'arrête brusquement. Il est propre à exprimer un sentiment de tristesse résignée, une plainte monotone, et cette harmonie est encore plus fortement marquée par les sonorités finales des deux rimes plates. C'est sur ce rythme que Ronsard chante ses griefs contre Marie ;

Petite pucelle Angevine *a*
Qui m'as d'un amoureux souris *b*
Tiré le cœur de la poitrine, *a*
Puis dès le jour que tu le pris, *b*
Seul l'enfermas contre raison *c*
Dans les liens de ta prison. *e*

Am., II, p. 11.

En outre, il faut toujours prêter une grande attention à l'harmonie intime des mots, dont les sonorités multiples, résultant des consonnances et des allitérations, diversifient encore l'expression du rythme. Ne savoure-t-on pas la grâce mignarde de ces termes coulants, dont la mélodie persistante marque la profondeur du sentiment?

Ma maîtresse est toute angelette,
Toute ma douce fleur douillette,
Toute mon gracieux accueil,
Toute ma petite brunette,
Toute ma douce mignonnette,
Toute mon cœur, toute mon œil.

Am., II, p. 24.

Il faut enfin accorder une mention à la strophe de six vers de six syllabes ; elle rappelle l'harmonie de la strophe octosyllabique, avec moins de gravité et plus de familiarité ; elle est légère et gracieuse, propre à exprimer le sentiment de quelque chose de fuyant et de passager. C'est le rythme que nous trouvons dans une ode à Gui Pécate, prieur de Souge, sur la rapidité de la vie et l'inflexibilité de la mort :

Gui, nos meilleurs ans coulent
Comme les eaux qui roulent
D'un cours sempiternel ;
La mort pour sa séquelle
Nous ameine avec elle
Un exil éternel.

Odes, IV, 6.

La beauté de ce rythme coulant, laissant l'impression de quelque chose de glissant et d'agile, sera surtout sensible dans la jolie chanson du vanneur :

A vous, troppe légère,
Qui d'aile passagère
Par le monde volez,
Et d'un sifflant murmure
L'ombrageuse verdure
Doulcement esbranlez,
J'offre ces violettes,
Ces lis et ces fleurettes
Et ces roses icy,
Ces vermeillettes roses
Tout freschement écloses
Et ces œillets aussi.

Du Bellay, *Div. Jeux Rust.*, p. 299.

On trouve encore dans les odes de Ronsard des strophes de sept et neuf syllabes, dont l'harmonie, sans être discordante, a quelque chose de pénible, de dur ou d'incolore[1]. Contentons-nous de les signaler pour nous arrêter sur les strophes à mouvement varié, qui mélangent selon des combinaisons multiples des vers inégaux. Telle est la richesse des rythmes dans Ronsard, que nous pouvons laisser de côté ce qu'il a de commun avec d'autres poètes plus modestes, pour ne considérer que les faces originales de son talent. Affirmons toutefois le bonheur de la strophe de cinq vers, dont le rythme, accentué par une rime redoublée, est expressif de fermeté, de confiance, de ténacité; il est très sensible dans l'ode finale que Ronsard adresse à son livre :

Ne laisse pourtant de mettre
Tes vers au jour, car le mettre
Qu'en toy bruire tu entends
T'ose pour jamais promettre
Te faire vainqueur du temps.

Odes, V, 32.

Les combinaisons rythmiques essayées par notre poète sont fort riches, généralement heureuses, et souvent admirables. Elles peuvent se répartir en deux catégories, selon que les vers se groupent pour former successivement deux strophes à nombres inégaux, ou que deux mètres différents se croisent dans une même strophe. La première classe semble devoir exiger le développement parallèle de deux idées d'une valeur et d'une signification inégales, mais cependant rapprochées par le sens et homogènes; autrement le rythme courrait le risque de manquer d'unité dans la variété et par conséquent de heurter les lois de l'esthétique. Mais Ronsard est un maître dans la science de l'harmonie, et le plus souvent on n'a qu'à goûter le charme de ses compositions rythmiques. C'est ainsi qu'il célèbre Calliope et les Muses, qui sont le principe de toute poésie et de toute gloire — première idée — et qui ont accordé leurs faveurs à

1. *Odes*, l. III, 12, 27 ; V, 1, 14.

Ronsard — deuxième idée. On entend successivement l'éloge solennel des divinités dans une grave strophe de quatre vers décasyllabiques; puis une strophe légère de six vers de cinq syllabes s'élance comme le chant de triomphe du favori des Muses :

Dieu est en nous, et par nous fait miracles,
Si qu'un poète et ses vers furieux
Sont du haut ciel les plus secrets oracles
Que par sa bouche annoncent à nos yeux.
Si dès mon enfance
Le premier de France
J'ay pindarisé,
De telle entreprise
Heureusement prise
Je me voy prisé.
Odes, II, 2.

Les deux idées du poème ne se succèdent pas toujours avec cette régularité; chacune d'elles peut remplir les deux strophes; mais l'harmonie, une fois établie entre un sentiment général et le mouvement rythmique de l'ode, n'est plus altérée par les inégalités du développement. Supposons la première strophe composée de quatre rimes plates et la deuxième construite sur d'autres nombres, et la combinaison des vers de dix et de six syllabes produira une harmonie différente, plus grave, propre à rendre une impression de fermeté, de rigueur, d'invariabilité fatale. C'est le rythme de l'ode contre les avaricieux :

Les larges ports de Venise et d'Anvers
De tous coutés de tes biens sont couvers,
Cherchés par eau, par vent et par tempeste
D'où le soleil hausse et baisse la teste.
Ces pierres achetées
Maintenant soient getées
Dedans les eaux encor;
Qu'on remette en sa mine
Ceste émeraude fine,
Ces perles et cet or.
Odes, II, 4.

En renversant l'ordre des nombres, en commençant par une stance octosyllabique pour terminer par deux vers de dix syllabes, on obtient une strophe singulièrement énergique ; on a d'abord un quatrain bien assis, qui semble reposer sur une base inébranlable, puis une reprise d'une allure solennelle et décidée. L'harmonie est imposante et propre à laisser l'impression de quelque chose de vigoureux ou de pénible. C'est le rythme dont Ronsard se sert pour analyser un tableau, qui représentait le travail des Cyclopes :

Trois sur l'enclume gémissante
D'ordre égal le vont martelant,
Et d'une tenaille pinçante
Tournent l'ouvrage étincelant :
Vous les diriez qu'ils ahanent et suent
Tant de grands coups de sur l'enclume ruent.

Odes, II, 42.

N'est-il pas vrai que ce couplet est d'une harmonie en parfait rapport avec l'idée, et qu'il frappe vivement l'esprit par le rythme et aussi par la mélodie expressive des mots, avec leurs consonnes rudes, heurtées et grinçantes ? Ronsard choisit avec un goût admirable le genre de strophe qui convient au sentiment général qu'il veut exprimer ; il sait réellement trouver et distinguer les effets de sonorité propres à rendre telle ou telle idée de détail, à peindre presque l'objet, à produire musicalement l'impression exacte des faits. C'est dire qu'il connaît à fond les secrets du rythme et qu'il en a été à la fois le créateur et le modèle en France. Les romantiques, qui ont si justement apprécié ce côté de la métrique, le sentaient bien et n'avaient pas de peine à le reconnaître : Sainte-Beuve lui rendait un hommage mérité et reconnaissant, en relevant la statue du chef de la Pléiade et en remettant en lumière ses titres littéraires.

Cet art de s'exprimer par des phrases musicales en rapport sensible avec la pensée, d'associer intimement le son à l'idée, de faire comprendre par l'oreille le sentiment général d'un poème, avant même que l'esprit ait saisi le sens du développement, éclate surtout dans les strophes à mouvement varié. Ronsard

combine avec une sûreté d'artiste délicat les vers de longueur inégale pour trouver le rythme qui convient à l'inspiration générale d'une pièce. L'allure de la stance prend des caractères et des significations multiples selon la diversité des rimes, des césures et des coupes, qui varient avec les mètres. Voici un rythme qui chante par lui-même avec une expression pénétrante; impossible de rendre plus sensible par le mouvement mélodique la joie souriante du retour, l'allégresse expansive de l'amant qui retrouve et salue sa maîtresse :

Bon jour, mon cœur, bon jour, ma douce vie, *a*
Bon jour, mon œil, bon jour, ma chère amie; *a*
Hé, bon jour, ma toute belle *b*
Ma mignarde, bon jour, *c*
Mes délices, mon amour, *c*
Mon doux printemps, ma douce fleur nouvelle, *b*
Mon doux plaisir, ma douce colombelle, *b*
Mon passereau, ma gente tourterelle, *b*
Bon jour, ma douce rebelle. *b*

Am., II, 36.

Ces petits vers, succédant au calme gracieux du vers de dix syllabes, les répétitions de certains mots, le redoublement des rimes sont tout pénétrés de tendresses et de caresses; on croirait voir les mines et les gestes du personnage.

L'harmonie est différente dans les strophes, selon que les vers dont elles sont composées comprennent des nombres pairs ou impairs. Les plus vives et les plus légères sont celles qui reposent sur des mètres de trois et de sept syllabes associés. On obtient alors des césures sur des nombres inégaux, tantôt trois, tantôt quatre syllabes, ce qui produit un effet de grâce et exprimera bien, par exemple, la gaieté du réveil de la nature et la fraîcheur du printemps. Tel est l'usage qu'en fait généralement Ronsard; il célèbre sur ce rythme des roses qui s'épanouissent dans un champ[1] ou le « bel aubépin verdissant » tout revêtu de lambruche sauvage et fréquenté par le rossignol :

1. *Odes*, I, IV. 14. Il faut noter que ce rythme se rencontre, employé, il est vrai, à contresens dans les Psaumes de Marot : « Las! en ta fureur aiguë... » XXVII.

Le gentil rossignolet
Nouvelet
Avecque sa bien-aimée
Pour ses amours aléger
Vient loger
Tous les ans en ta ramée.
Odes, l. IV, 28.

R. Belleau n'a pas eu beaucoup de peine pour reconnaître là le rythme qui donnera tant de prix à sa jolie pièce d'Avril; il est nécessaire de signaler cette ressemblance, qui est à l'honneur de Ronsard, l'inspirateur du gentil poète. L'imitateur n'avait plus en somme qu'à chanter avec beaucoup de grâce les charmes du renouveau. Mais ne fera-t-on pas gloire au chef de la Pléiade d'avoir distingué ce rythme léger et souriant, dont les deux petits vers de trois syllabes semblent reproduire en écho par leurs rimes les vagues susurrations de la nature en fermentation? Ne lui reviendra-t-il donc pas quelque chose du mérite de cette pièce?

Avril, l'honneur et des bois
Et des mois,
Avril, la douce espérance
Des fruicts qui sous le coton
Du bouton
Nourrissent leur jeune enfance...
Bergerie, Ire journée, p. 43.

Les disciples de Ronsard n'ont guère trouvé de rythmes nouveaux d'une harmonie remarquable. C'est lui, le maître, qui a compris et découvert les richesses de la métrique française. Il se sert avec le même bonheur des strophes à mouvement varié et à nombres égaux. Cependant l'harmonie n'est pas toujours frappante et en rapport avec les idées; on ne la sent pas dans cette strophe de six vers, quatre de douze syllabes et deux de six syllabes :

Amour, dy-moy de grâce (ainsi de tous humains
Et des Dieus soit toujours l'empire entre tes mains)
Qui te fournit de flèches?

Veu que toujours colère, en mille et mille lieux
Tu pers tes traits ès cœurs des hommes et des Dieux
Empennés de flammèches.
Am., II, Chans. 33.

Cette strophe a une solennité qui ne convient guère au sentiment général de cette pièce. Mais d'autres poètes[1] viendront un jour, qui sauront en faire un usage plus approprié à l'idée, et en appliquer plus heureusement l'harmonie. D'ailleurs, dans les Odes de Ronsard lui-même, on peut trouver ce rythme employé avec succès ; sa gravité, coupée par le gémissement résigné du petit vers qui termine les deux tercets, convient à la Complainte de Glauque à la nymphe Scylla :

Les douces fleurs d'Hymette aux abeilles agréent,
Et les eaux de l'esté les altérez recréent :
Mais ma peine obstinée
Se soullage en chantant sur ce bord faiblement
Les maux auxquels Amour a misérablement
Sumis ma destinée.
Odes, III, 29.

La disposition des rimes est la même que dans la strophe précédente, mais non leur nature ; les sonorités féminines dominent dans celle-ci, et c'est à cela qu'elle doit cet accent un peu dolent qui s'accorde bien avec la situation. — L'harmonie sera légèrement différente, si les vers de douze syllabes sont remplacés par des décasyllabes ; au lieu de ce balancement régulier de deux hémistiches à nombres égaux, dont l'oscillation monotone semble marquer la prolongation immuable du sentiment, on obtient des mouvements inégaux, des coupes à nombres variables, qui ont quelque chose de plus énergique et de plus agité. C'est sur ce rythme que Ronsard rappelle les douceurs de sa liberté perdue, et sa défaite quand il se trouva en présence des charmes de Marie :

1. Victor Hugo. *Voix intérieures*, 4, *A l'arc de triomphe*, 29 et *passim*. En attendant, l'alexandrin est introduit dans la poésie lyrique, et c'est là une vraie conquête.

Tu mis après, en signe de conqueste
Comme vainqueur, tes deux pieds sur ma teste,
Et du front m'as osté
L'honneur, la honte, et l'audace première,
Acouhardant mon âme prisonnière
Serve à ta volonté.

Am., II, Chans. 70.

Si les deux premiers vers de chaque tercet sont octosyllabiques, le rythme a une allure régulière sans prétention, un mouvement ferme sans soubresauts; il pourra exprimer un sentiment profond, mais non marquer la violence et le trouble de l'emportement. On ne trouvera donc pas peut-être une parfaite convenance entre le rythme et l'idée de telle Ode où Ronsard accable de ses invectives la sorcière Denise :

L'inimitié que je te porte
Passe celle, tant elle est forte
Des aigneaux et des loups,
Vieille sorcière déhontée,
Que les bourreaux ont fouetée
Te découpant de coups.

Odes, II, 20.

On aurait voulu pour la circonstance quelque chose de plus dur et de plus saccadé dans l'harmonie; mais la strophe, considérée en elle-même est d'une grande beauté, et restera dans la métrique française. C'est pour cette raison que nous lui avons accordé une mention dans cette rapide étude. Car nous ne pouvons pas songer à analyser toutes les sortes de stances employées par Ronsard; nous en passons sous silence quelques-unes qui, sans être à dédaigner, semblent avoir été de capricieux exercices de facture[1]. Cependant il faut prendre garde à tel rythme de modeste apparence, mais qui est plein d'expression musicale. Ronsard veut formuler doucement, timidement presque, ses plaintes contre les poursuites de Cupidon : il fallait un rythme à petits coups d'aile, haletant et comme étouffé. Ne l'a-t-il pas rencontré dans cette strophe de quatre vers à nombres inégaux ?

1. Cf. *Odes*, II, 12, 30; III, 24 ; IV, 4, 5, 10, 15 et *passim*.

Le jour pousse la nuit
Et la nuit sombre
Pousse le jour qui luit
D'une obscure ombre...
Mais la fièvre d'amour
Qui me tourmente
Demeure en moy toujours
Et ne s'alente.
Odes, III, 26.

Signalons enfin la strophe de quatre vers de dix et de six syllabes qui alternent :

Tu sçais combien ardemment je t'adore,
Indocile à pitié,
Et tu me fuis et tu ne veux encore
Te joindre à ta moitié.
Odes, III, 20.

Le rythme est vif et même harmonieux ; mais il méritait surtout d'être relevé parce qu'il n'aura besoin que de légères modifications pour fournir à Malherbe le système des stances à Duperrier. Il ne sera même pas nécessaire que le réformateur cher à Boileau vienne enfin pour en faire sentir la cadence ; A. de Baïf, si fureteur, le rencontrera dans ses recherches un peu désordonnées :

Ne t'ébay, Brinon, si des vers de ma Muse
Je ne te fay rien voir ;
Il faut que vergogneux envers toy je m'accuse
De ne plus rien sçavoir [1].
Franc., III, p. 220.

Baïf a introduit un peu au hasard dans ses poésies quelques systèmes de strophes assez confus. Il semble chercher des combinaisons de mètres nouvelles plutôt qu'appropriées au sentiment général du poème [2]. Il manque de goût, mais non d'invention ou du moins de fantaisie. Il aime le rythme un peu compli-

1. Cf. l'épitaphe de Jean de la Péruse par Ronsard ; mais c'est un accident isolé ; Belleau, *Bergerie*, IIe journée, t. II, p. 88.
2. Cf. *Méline*, I, p. 21 ; *Francine*, IV *in fine*.

qué, d'une harmonie un peu étouffée, mais réelle. Telle est la strophe de neuf vers, composée d'un quatrain à mouvement varié, puis d'un petit quatrain sur deux rimes féminines, et terminée par un décasyllabe rimant avec le petit vers du premier quatrain :

Or voy-je bien qu'il faut vivre en servage, *a*
Adieu ma liberté : *b*
Dans les liens de l'amoureux cordage *a*
Je demeure arresté. *b*
J'ay connaissance *c*
De la puissance *c*
D'une maîtresse *d*
Qu'Amour adresse. *d*
O combien peut sur nous une beauté ! *b*

Franc., III, p. 207-231.

Le premier quatrain, construit sur un rythme établi par Ronsard, est très harmonieux ; il a une allure qui marque la fermeté, la profondeur, la mélancolie ; le second exprime la légèreté, la douceur et la résignation facile ; le dernier vers relève et raffermit la strophe avec un accent de tristesse. Dans R. Belleau, on pourrait découvrir quelques rythmes légers, pour exprimer la grâce mignarde par la mélodie intime des mots, par les sonorités simples des rimes et par le caprice de quelque petit vers, qui semble se jouer au milieu d'une strophe solennelle. Tel est le système qu'il imagine pour chanter la volupté du baiser ; il voudrait enlacer sa maîtresse,

Comme la vigne tendre
Bourgeonnant vient estendre
En menus entrelas
Ses petits bras,
Et de façon gentille
Mollette s'entortille
A l'entour des ormeaux,
A petits nœuds glissante,
Sur le ventre rampante
Des prochains arbrisseaux.

Bergerie, Ire journée, p. 320.

Mais en général, les disciples de Ronsard, abandonnés à leurs propres forces, n'ont rien fait qui vaille sous le rapport du rythme. Quand ils ont voulu essayer de marcher sans être appuyés sur l'exemple du maître, ils ont bien fait quelques rencontres, mais ils se sont égarés aussi dans des aberrations rythmiques. C'est pourquoi nous ne nous arrêterons pas aux tentatives pédantesques, faites par ces jeunes gens intempérants, pour introduire dans la métrique française des vers basés sur les règles de la versification grecque ou latine[1]. Nous déclarons franchement que nous ne trouvons dans la poésie française aucune harmonie à la strophe sapphique, chère à Belleau et à Jamyn, même lorsqu'elle prétend reproduire un fragment de l'antique, *Artémis*, IV, p. 177 :

Cōmpă | rāble aūx | Dieūx l'hōmmĕ | peūt sĕ | vañtĕr
Qui se sied heureux vis-à-vis de tes yeux,
T'oit et voit de près de naïve douceur
Sourire et parler.
Bergerie, IIe Journée, p 119.

Ce pédantisme, contraire au génie de notre langue, nous détourne complètement de Ronsard et de Pétrarque et rappelle les essais incohérents des Pétrarquistes italiens, Broccardo et Tolomei, qui voulaient aussi soumettre leur poésie aux lois de la versification latine. Nous préférerions encore le vers auquel A. de Baïf a donné son nom et qui a conservé au moins la rime, c'est-à-dire l'élément principal de la métrique française. Le vers baïfin comprend quinze syllabes à rimes toujours féminines ; il peut être décomposé en deux parties avec une césure fixe après la septième syllabe ; on obtient ainsi un hémistiche de sept syllabes suivi d'un octosyllabe :

Franc de tout vice ne suis ; | mais j'ay mis toujours mon estude
De sauver mon cher honneur | du reproche d'ingratitude.
Poèmes, II, p. 61.

1. C'est Baïf qui a attaché son nom à cette tentative de restauration de la métrique ancienne, en publiant en 1665 une grande quantité de vers mesurés. Cf. d'Aubigné, t. I, Édit. Réaume et de Caussade, et sur le premier essai de ce genre, Thomas, *Ann. de la Faculté des lettres de Bordeaux*, 1883, p. 395.

Mais cette tentative hasardée ne méritait pas plus de succès que la violence exercée sur l'adjectif français pour former des comparatifs et des superlatifs avec les flexions latines. Du Bellay avait raison de railler avec une gravité affectée le prétentieux Baïf :

Bravime esprit, sur tous excellentime
Qui mesprisant ces vanimes abois
As entonné d'une hautime voix
Des scavantieurs la trompe bruyantime,
Docte, doctieur et doctime Baïf.
Jeux rust., II, p. 419.

Il ne faut voir non plus qu'une extravagance dans l'imitation de certains rythmes italiens, que Ronsard avait négligés à bon droit et que ses disciples reproduisirent maladroitement. Pétrarque s'était servi dans les *Triomphes* des rimes tierces, le mètre épique de la poésie italienne, que le Dante avait consacré par sa *Divine Comédie*. Baïf crut qu'il pouvait le transplanter dans la versification française, et sans égard pour la dignité de ce rythme héroïque, il l'employa ineptement dans l'expression de ses soucis amoureux :

Après les vents, après le triste orage,
Après l'yver, qui de ravines d'eaux
Avait noyé des bœufs le labourage,
 Voicy venir les ventelets nouveaux
Du beau printemps : desjà dedans leur rive
Se vont serrer les éclarcis ruisseaux.
Franc., III, p. 214.

Ce pastiche de la métrique italienne, dont on trouverait encore d'autres exemples chez nos poètes du XVIe siècle [1], est complètement dépourvu de saveur dans notre langue. Il paraît froid et discordant, autant que la *terza rima* est pompeuse et harmonieuse dans l'épopée du Dante :

1. Desportes, *Diane*, I, p. 65 ; Thyard, *Erreurs amoureuses*, II, p. 79, *Vers lyr.*, p. 124.

Per me si va nella città dolente;
Per me si va nell'eterno dolore;
Per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse'l mio eterno fattore;
Fecemi la divina Potestate,
La somma Sapienza, e'l primo Amore.
Div. Com., I, 3.

« Par ici l'on se rend dans la cité des affligés; par ici l'on se rend au séjour de l'éternelle douleur; par ici l'on se rend au milieu des races damnées. La Justice guida mon éternel auteur; je fus fabriquée par la Puissance divine, par la Sagesse suprême et par le premier Amour. »

Il fallait laisser à l'Italie son mètre épique, consacré par d'immortels chefs-d'œuvre et par cela même très difficile à manier. A quelle originalité peut prétendre un poète, s'il va emprunter à une langue étrangère un rythme qui appelle des comparaisons écrasantes? Pour d'autres raisons, il fallait négliger ces froides sixtines, qui prouvent le mauvais goût de leurs auteurs, et qui ne sentent que l'effort, la recherche, la subtilité. Ce poème comprend six strophes de six vers; une fois que le premier sizain a été établi sur six rimes différentes, la strophe suivante les reprend dans un autre ordre; à la fin du vers elle place alternativement le mot qui termine le dernier vers de la strophe précédente, puis celui qui termine le premier, puis l'avant-dernier, le second, le quatrième et le troisième. Le même système est appliqué jusqu'à la dernière strophe, après laquelle, si la pièce était plus longue, on verrait reparaître l'ordre primitif; le tout est suivi d'un tercet où l'on retrouve à la césure ou à la fin du vers les six mots de la rime. Pétrarque en a fait un assez fréquent usage dans le *Canzoniere*; la mélodie en est parfois bien douce et la poésie bien lumineuse[1]; mais cette recherche des combinaisons de la rime nuit singulièrement à la sincérité de l'accent et porte à croire que le sentiment n'est pas aussi profond que le prétend le poète. Pourtant il s'est trouvé un disciple de Ronsard, qui a vu dans les sixtines une dépouille oubliée par ses camarades, et qui, se souvenant des exhortations de Du

1. *Sest.*, I, strophes 1 et 2 surtout.

Bellay, a cru devoir s'en affubler et ne rien épargner dans l'imitation. Le plus prétentieux, le plus obscur, et le plus sec des poètes de la Pléiade, Pontus de Thyard, a composé deux sixtines, dont nous citerons deux strophes, dans le seul but de donner un exemple de cette combinaison métrique :

Le plus ardent de tous les élémens
N'est si bouillant alors que le soleil
Au fort d'été le fier Lyon enflame,
Comme je sens aux doux trets de ton œil,
Etre enflammée et bouillante mon âme,
Le triste corps languissant en tourmens
A ces piteux travaux, à ces tourmens.
N'ont les hauts cieux et moins les élémens
Fait incliner ni descendre mon âme.
Mais comme on voit les rayons du soleil
Eschauffer tout çà-bas, ainsi ton œil
Rouant sur moy de plus en plus m'enflame.

Err. Am., I, p. 24.

Il fallait signaler en passant ces tentatives stériles des écoliers intempérants de la Pléiade pour acclimater en France les fleurs qui s'étaient épanouies brillamment sous d'autres cieux, et qui, transplantées dans un sol étranger, devaient se dessécher, sans que leur tige y prît racine ; c'était entreprendre une culture impossible, que de vouloir introduire de vive force dans la poésie française des rythmes de la Muse grecque ou italienne, comme le vers sapphique ou les rimes tierces. Les disciples auraient tout gagné à s'en tenir aux exemples du maître, sans rêver des perfectionnements incessants, et sans prétendre eux aussi faire œuvre de novateurs.

Il fallait laisser ce rôle à Ronsard, qui était seul capable de le remplir au XVIe siècle. Dans la constitution des rythmes lyriques, il a fait preuve d'une originalité réelle et de bon aloi ; il s'est montré poète dans toute la force du mot, c'est-à-dire puissant et créateur. Il n'a presque rien pris à Pétrarque, surtout pour le mélange des mètres et le choix des nombres ; seulement il s'est profondément pénétré de l'harmonie de ses *Canzoni* ; il a affiné sur ses exemples son sens musical et il a utilisé au profit de la

poésie française la culture artistique de son esprit Il faut assurément reconnaître qu'il avait été à bonne école. Pétrarque était merveilleusement doué au point de vue de l'harmonie lyrique, et il se montre surtout remarquable par la délicatesse de son oreille. Pour les effets de douceur, de grâce, de mollesse suave et pénétrante, on ne saurait rien placer au-dessus de ses mélodies si coulantes, enlaçantes, berçantes. Le lecteur croit parfois se sentir comme enveloppé par les flots purs d'une divine harmonie. Pour peu qu'on récite à haute voix quelques-unes de ces strophes toutes frémissantes de sonorités, et qu'on reproduise par l'accent la mélopée chantante qui tombe naturellement d'une bouche italienne, on croit percevoir l'intonation musicale qui accompagne tel passage mélodieux[1].

Ronsard a très vivement senti le charme de cette musique, et il a voulu le reproduire dans la poésie française. Mais il s'est bien gardé d'emprunter à Pétrarque les moules de ses formes lyriques; après quelques tâtonnements pour associer les cadres de l'ode italienne et de l'ode grecque, il a abandonné Pindare et Pétrarque, et il a appliqué à notre littérature un goût épuré par la pratique des maîtres de l'art. Alors saisissant parfaitement les conditions musicales de notre langue, il a créé les plus admirables strophes de notre métrique et il mérite la gloire d'être appelé l'inventeur du rythme lyrique en France. Strophes à mètres égaux, strophes à mouvement varié, strophes pompeuses de dix vers, strophes gracieuses de quatre ou six petits vers, il a semé dans ses Odes les rythmes les plus riches avec la profusion d'un nourrisson inspiré des Muses. Si parfois le système lyrique qu'il adopte ne paraît pas approprié au sentiment général du poème, ordinairement la convenance est parfaite entre l'idée et le rythme. Ronsard est rarement trompé par son sens musical, et il faut saluer en lui le maître ou du moins l'initiateur éminent de l'harmonie lyrique en France, l'inventeur de l'instrument sonore, gracieux et mélodieux qui, après lui, frémira sous la main de

1. Cf.

> I' dico che dal di che'l primo assalto...
>
> I, *Canz.*, I.

Malherbe, qui vibrera bruyamment et suavement sous l'archet magistral de V. Hugo, et qui, à défaut du chef de la Pléiade, n'aurait peut-être pas été découvert et accordé avant l'avènement de notre école romantique au XIXe siècle. Qu'importe même si l'on peut relever quelques égarements rythmiques dans les Odes de Ronsard : strophes pindariques et démesurées ; strophes terminées par des vers plus longs que ceux du commencement ; strophes commençant par des rimes croisées et finissant par des rimes plates ; strophes mélangeant des vers de nombres légèrement inégaux, à une syllabe près ? Pour comprendre la grandeur de son œuvre rythmique, « il faut songer à ce qu'il trouvait de rythmes usités autour de lui quand il parut : ballade, rondeau, triolet, chant royal, strophe de six vers décasyllabiques (Le Maire des Belges et Marot), de quatre vers décasyllabiques, de quatre vers octosyllabiques (Marot), de cinq et de sept vers décasyllabiques (Marot), strophe de « Bel aubépin », jolie, mais dont on abusait, voilà d'où le XVe siècle ne sortait pas. Ajoutez le sonnet et la *terza rima* timidement essayée par Le Maire[1]. » Cela fait une douzaine environ de rythmes, tandis que Ronsard laissera cent et quelques cadres de strophes, originalement restaurées ou inventées par lui, et dont un bon nombre comptent parmi les joyaux du lyrisme français. Voilà une gloire que peu de poètes pourront disputer à Ronsard. Malherbe n'aura guère qu'à ramasser, condenser et épurer les formes consacrées par le chef de la Pléiade ; élaguer les parties accessoires qui déparaient l'ode, développements épiques, récits étendus, digressions mythologiques et érudites ; affermir le cadre de la strophe par un souci constant des détails de nombre, de mesure, de césure et de rimes ; enfin imprimer à l'ode un mouvement brusque et vif qui l'emporte d'un seul élan jusqu'à la fin. C'étaient là d'ailleurs des progrès considérables, qui assurent la gloire de Malherbe, sans affaiblir les titres éminents de Ronsard.

1. Faguet, *op. cit.* Ronsard.

CONCLUSION

On reconnaît aujourd'hui de bonne grâce que Ronsard a conquis une place distinguée dans le chœur des poètes ; mais il n'est pas plus redevable de cette gloire à sa passion pour l'antiquité classique qu'à son culte pour Pétrarque. Le maître illustre, dont l'Italie entière répétait les chants harmonieux, ne pouvait manquer de séduire les beaux esprits français au XVIe siècle. Auraient-ils pu seuls rester insensibles au charme d'une poésie si douce, si pénétrante, si troublante même dans ses subtilités recherchées, toujours enveloppante par les caresses de sa mélodie, et dont les séductions enfin avaient produit leur effet sur des races moins affinées que la nôtre par une longue tradition littéraire ? Rien d'étonnant peut-être à ce que les descendants de Pétrarque fussent pénétrés d'admiration pour ses chants, et que le culte voué à ses poésies ait fini par engendrer dès la fin du XVe siècle une idolâtrie qui envahit toute l'Italie. Mais l'Espagne n'avait pas les mêmes raisons pour s'engouer de ses sonnets ; l'Angleterre semblait encore mieux devoir rester en dehors de son rayonnement. Et pourtant les régions des brumes maussades n'en goûtèrent pas moins le charme que les pays de l'azur transparent.

Il semblera donc naturel qu'en France, plus qu'ailleurs, la fièvre du Pétrarquisme ait gagné, à un certain moment, nos jeunes poètes. Ils avaient été initiés à la mélodie italienne à une époque éminemment favorable à l'imitation. Les conquêtes merveilleuses du XVe siècle, l'éclosion retentissante de l'imprimerie et la découverte du Nouveau-Monde, avaient imprimé la plus forte secousse aux esprits et suscité le plus ardent enthousiasme pour le progrès intellectuel. Les imaginations échauffées devaient rêver les moissons les plus dorées dans les champs de la littérature, quand la France entra en contact avec l'Italie. En revenant dans leur patrie après avoir traversé la civilisation italienne, nos pères durent rapporter quelques étincelles du feu sacré dont ils avaient

senti la chaleur et aspirer à une autre gloire que celle des armes. Ils ne pouvaient pas manquer d'être éblouis par l'éclat que les arts et les lettres répandaient sur le pays vaincu ; ils devaient surtout être jaloux du retentissement de la réputation de Pétrarque, dont le nom était dans toutes les bouches, et dont les chants harmonieux étaient répétés par tous les échos. Le poète italien conquit tous les cœurs et séduisit les plus heureux esprits ; il en imposa par ses divers titres, comme restaurateur de la littérature ancienne au moyen âge et comme chantre inspiré de cet amour chevaleresque, dont la France avait été la mère patrie. A certains égards, on pouvait regarder Pétrarque comme le dernier et le plus illustre des troubadours ; c'était un ancêtre qu'on saluait en lui, et en le prenant pour guide dans la carrière poétique, on ne faisait que renouer la chaîne interrompue par l'esprit satirique et scolastique au moyen âge. La cour de François Ier avait repris an moins les apparences des mœurs chevaleresques, et l'amour devenait la passion à la mode. Il était de bon ton de pousser habilement une intrigue galante, et dès lors il était nécessaire, même à une majesté couronnée, de savoir tourner gracieusement un madrigal. Ainsi l'obligation impérieuse s'imposait aux poètes de traduire les préoccupations intellectuelles de leur temps et de présenter à leurs lecteurs les compositions lyriques qui répondaient le mieux à leurs idées, à leurs sentiments et à l'état moral de la nation.

Voilà comment Pétrarque, qui avait été le chantre le plus illustre de l'amour, devint le modèle dont nos poètes tâchèrent à l'envi de s'inspirer. Comme leur affection n'avait pas la même sincérité que celle de l'amant de Laure ; comme il entrait plus de galanterie et d'imagination, que de chaleur et d'émotion, dans leurs passions factices, ils empruntèrent au maître le fond de leurs chants. Ils parcoururent le cercle fort restreint d'idées et de sentiments par lesquels passe l'homme dont l'amour est immuable et désespéré ; ils imaginèrent pour leurs intrigues des situations déjà traversées par Pétrarque et ils firent entendre pendant un demi-siècle des accents monotones, qui avaient tous une même origine et une même inspiration. Ils répétèrent à satiété des idées banales sur le caractère de leur passion et sur

ses merveilleux effets intellectuels et moraux. Ils s'élançaient, à la suite du maître dans les régions éthérées du troisième ciel, où les amants se dépouillent de tout attachement terrestre pour s'absorber dans les chastes visions de l'amour platonique et de l'idéal divin. Ils ne se piquaient guère de renouveler la matière épuisée de leurs chants ; ils ne croyaient pas pouvoir, mieux que Pétrarque, trouver des accents émus et vrais pour célébrer les tourments et les joies de leur passion, les grâces incomparables d'une dame, dont les moindres faveurs constituent une si douce récompense, la beauté ravissante, suprême, céleste, qui est le dernier effort des Dieux et de la nature, et dont la splendeur rejette dans l'obscurité l'amant, cet être infime et prétentieux. Enfin nos poètes étaient tellement figés dans leur imitation, qu'ils ne trouvaient même pas un accent personnel pour exhaler leur douleur, quand la mort venait par hasard briser la douce chaîne, en emportant la bien-aimée.

Faut-il donc gémir de cette domination exercée en France par Pétrarque, et regretter l'imitation à laquelle nos poètes s'asservirent au XVIe siècle ? Nous croyons plutôt qu'ils en ont tiré un grand profit pour la poésie et pour la langue. Le fond d'idées et de sentiments sur lequel étaient édifiées leurs compositions importait peu ; il suffisait qu'il prêtât à la noblesse, à la chaleur, à la richesse du développement. Il était superflu pour le moment de rechercher l'originalité poétique. L'esprit français se trouvait alors dans une période d'éducation et de formation. Au sortir du XVe siècle, il pouvait bien avoir la grâce et la vivacité, mais il manquait de vigueur et de souffle. Si l'exemple d'un maître pouvait donner à nos écrivains le goût et le sentiment de la grandeur, de l'élévation, de la magnificence poétiques, nous ne regretterons pas qu'il ait trouvé dans notre pays un accueil enthousiaste. C'est pourquoi nous saluerons en Pétrarque un ancêtre retrouvé, dont les chants, inspirés en partie par les mœurs françaises du moyen âge, eurent la plus heureuse influence sur le progrès intellectuel de nos poètes du XVIe siècle.

Notre langue a peut-être de plus grandes obligations encore envers lui ; nous ne parlons pas bien entendu du vocabulaire, mais du mouvement, du tour, du style poétique enfin. Elle

avait sans doute chez Marot des grâces molles; mais le nerf, l'élan et l'ampleur lui faisaient bien défaut; elle était capable de gazouiller agréablement, et non de lancer dans les airs d'harmonieuses et retentissantes roulades. Du Bellay avait la conscience aiguë de cette faiblesse enfantine; et voilà pourquoi il exhortait ses camarades et ses émules en poésie à prendre en main la cause de cette pauvre langue française délaissée, regardée comme impuissante et de mauvaise race, tandis qu'elle était susceptible de développement et de maturité; il s'agissait seulement de confier à de vigoureux esprits le soin de son *illustration* et de s'appuyer dans cette entreprise sur le bras des grands maîtres de la poésie. C'est ainsi qu'à côté des modèles grecs et latins une place d'honneur était donnée à Pétrarque; et nous avons vu avec quelle fureur croissante les plus beaux talents se précipitèrent dans l'imitation.

La fixité et la pénurie des idées et des sentiments qui pouvaient former, en quelque sorte, la matière d'amour, détournaient tous les efforts vers le travail de la langue; tant mieux, celle-ci profitera en fin de compte de l'agitation, des tentatives, des succès, des avortements même qui signalent cette période d'enfantement. Les Pétrarquistes français étaient condamnés par les conditions mêmes du sujet de leurs chants à rechercher âprement du nouveau sur un terrain battu, fouillé, épuisé, ou à reproduire simplement les défauts du modèle; il ne pouvait guère en être autrement. Eh bien! ils n'ont qu'à se laisser aller à leur inclination et à suivre l'exemple du maître : ils rouleront sur la pente glissante du raffinement et de l'exagération; ils fileront la métaphore jusqu'à lui donner des contorsions; ils entasseront l'érudition, ils aiguiseront les pointes jusqu'à trébucher dans l'excentricité; ils s'emporteront dans l'emphase prétentieuse, jusqu'à aboutir aux fantaisies énormes et grotesques; enfin ils sembleront parfois tomber haletants et s'abîmer dans les bas-fonds du mauvais goût. Hélas! nous avons dû trop souvent constater leurs chutes profondes.

Mais cependant la lutte est féconde; le contact prolongé avec la langue poétique de Pétrarque a marqué d'un tour particulier leurs habitudes de penser et d'écrire. Les grandes beautés de style

qu'offrait le *Canzoniere* laissèrent leur empreinte sur les esprits de nos poètes, qui en sentaient profondément le charme, qui aspiraient à en reproduire les accents dans leur patrie, et qui se livraient à un labeur effrayant pour élever leur idiome au niveau des langues les plus achevées, des langues grecque et latine, ou encore de la langue de Pétrarque : tentative présomptueuse, soit, mais certainement généreuse et féconde en admirables résultats! L'émulation engendrée par le modèle qui avait séduit tous les cœurs produisit les effets les plus heureux; notre langue poétique, retournée en tous sens, s'assouplit, se fortifie, et fait chaque jour des conquêtes impérissables. Quand elle sortira des mains de Ronsard et de ses disciples, elle sera apte à satisfaire à tous les besoins de la pensée; sa richesse sera réelle, malgré son exubérance; sa noblesse sera bien consolidée, et sa virilité ne craindra plus d'être exténuée par les étreintes vigoureuses de Malherbe. Après la Pléiade, la réforme devra se borner à séparer l'or des scories inévitables. Mais déjà les œuvres de Ronsard fourniront des modèles achevés de beauté poétique. Les Pétrarquistes enfin offriront à l'admiration des pièces accomplies où la pensée, le sentiment, la description, présentent tous les caractères de la perfection classique [1].

Rien n'y manque, ni la langue, ni même l'harmonie. Des rythmes nouveaux font leur apparition dans notre poésie et remportent des victoires définitives. Adieu les petites compositions que nous avait léguées le moyen âge! Rondeaux, virelais, chants royaux, etc., toutes ces *épiceries*, condamnées par Du Bellay, resteront bel et bien reléguées au Puy de Rouen. Voici le sonnet qui pénètre triomphalement dans notre poésie et qui fournira une carrière incomparable. L'effort ne fut pas grand pour l'acclimater en France; les Pétrarquistes n'eurent pas beaucoup de peine pour l'accommoder aux oreilles françaises. Ils acceptèrent le cadre vulgarisé par le *Canzoniere* et ne s'entêtèrent pas à vouloir en troubler l'harmonie; les tentatives faites par quelques esprits

1. « Les hommes de 1660 sont ses fils, ne le savent pas et méprisent leur père... Le classicisme de Ronsard est un peu plus large que celui de 1660, plus savant, plus grec que le latin, et admettant l'italien. » E. Faguet, *Études sur le XVIe siècle*, Ronsard.

aventureux pour modifier le rythme des quatrains ou des tercets n'eurent pas de succès, et l'on accepta les combinaisons mélodieuses que le goût de Ronsard avait consacrées.

Mais c'est dans l'Ode que furent réalisées les plus heureuses innovations. Le chef de la Pléiade a conquis sur ce point une gloire impérissable. Ses efforts mêmes pour implanter en France la poésie Pindarique ne furent pas infructueux sous le rapport de l'harmonie. Son oreille musicale s'affinait et se perfectionnait dans cette recherche des combinaisons rythmiques les plus propres à exprimer mélodiquement les conceptions de son imagination, les élans de sa pensée et les agitations de son cœur. La pratique du *Canzoniere* fut pour lui une école des plus instructives. On pourra souvent critiquer chez Pétrarque la recherche des idées ou le raffinement du style ; mais le charme éternel et infaillible de ses poésies, c'est le rythme, flexible, harmonieux, enchanteur ; une oreille tant soit peu délicate ne saurait rester insensible à la grâce voluptueuse de ces strophes chantantes, qui semblent faites pour offrir une fête à l'auditeur encore plus qu'au lecteur. Mais ici Ronsard a fait preuve d'une réelle originalité, et ses camarades mêmes, comme Du Bellay et Belleau, ne sont pas dépourvus de mérite. Si quelques écoliers se sont laissé entraîner par les divagations d'une imagination déréglée ou servile, nous ferons bon marché des errements d'un Baïf avec ses vers mesurés de quinze syllabes et ses strophes sapphiques, ou d'un Thyard, avec ses sixtines maladroitement empruntées à Pétrarque.

En revanche, nous louerons presque sans restriction le chef de la Pléiade, dont l'assurance et le bonheur sont étonnants. On peut dire que Ronsard est digne de toute admiration pour les perfectionnements et les créations dont il a doté la métrique française. C'est à lui que nous devons la riche collection de strophes dont s'honore notre poésie ; c'est lui qui a tout créé, le moule, le mouvement et la mélodie. Quelle noblesse et quelle variété dans ses rythmes ! Depuis les systèmes pompeux de dix, douze et même quatorze vers, pour descendre au modeste quatrain, il a essayé et consacré les plus heureuses combinaisons lyriques. Il était guidé par un instinct sûr et presque infaillible

dans le choix des stances et dans le mélange des rimes. Que le mètre employé soit uniforme, ou que l'ode soit emportée par un mouvement varié, l'unité la plus parfaite règne ordinairement entre la pensée d'un côté, et de l'autre la longueur variable de la strophe, les nombres des vers et la musique des rimes. Les sons par eux-mêmes, abstraction faite du sens des mots, ont une valeur propre, un langage expressif, une aptitude à rendre telle ou telle disposition morale. La mélodie qui s'échappe des belles stances de Ronsard nous captive, nous berce voluptueusement et nous frappe, même si nous ne suivons pas le texte du poème. Après lui, la métrique française sera pourvue d'un instrument riche et harmonieux, qui n'aura guère besoin de perfectionnements. Il ne restera aux poètes de l'avenir qu'à manifester des préférences intelligentes entre les rythmes magistralement créés par Ronsard, et à les adapter heureusement aux divers états de leur âme ; pour ce qui est d'inventer de nouvelles combinaisons dans la strophe, il ne laissa à ses successeurs que de rares épis à glaner dans les champs de la Muse.

A ce point de vue, c'est peu de dire que le chef de la Pléiade est le fondateur de l'harmonie lyrique en France ; il faut déclarer hautement qu'il est le maître du chœur, que nul, dans notre pays, n'a été aussi heureux dans la création des couplets sonores. Nous croyons que, sans lui, la lyre française serait restée longtemps endormie avant de laisser échapper des flots d'harmonie, et que Malherbe, quoi que Boileau pût en penser, n'aurait pas appris aux stances à tomber avec grâce et surtout avec variété. Il faut aller plus loin encore. Ronsard a rencontré, même dans la postérité, peu de rivaux pour la science du rythme. Si l'on voulait lui opposer de dignes émules dans cette partie de l'art, il faudrait citer les noms des maîtres les plus admirés de l'harmonie. Il devrait s'incliner seulement devant l'impeccable sûreté de La Fontaine et de V. Hugo, et saluer dans A. Chénier les promesses d'un avenir que l'échafaud ferma brusquement à la lyre française. L'éclat de ces grands noms ne saurait faire pâlir ici la gloire de Ronsard. Nous croyons avoir suffisamment établi dans cette étude le bonheur et le talent de notre poète sous le rapport du rythme. Et quand il serait inférieur aux incomparables vir-

tuoses que nous venons de nommer, est-ce un mince titre pour lui que de solliciter la comparaison avec les plus beaux génies dont l'art s'honore, ou même seulement d'évoquer leur souvenir? Il lui resterait encore le mérite de les avoir précédés dans la carrière et de leur avoir montré la route. « Les inventeurs, dit judicieusement Voltaire, ont le premier rang à juste titre dans la mémoire des hommes. Newton en savait assurément plus qu'Archimède; cependant les *Equipondérants* d'Archimède seront à jamais un ouvrage admirable. La belle scène d'Horace et de Curiace, les deux charmantes scènes du *Cid*, une grande partie de *Cinna*, le rôle de Sévère, presque tout celui de Pauline, la moitié du dernier acte de *Rodogune*, se soutiendraient à côté d'*Athalie*, quand même ces morceaux seraient faits aujourd'hui. De quel œil devons-nous donc les regarder, quand nous songeons au temps où Corneille les a écrits[1] ? »

Si l'on applique à Ronsard cette sage règle de critique, on reconnaîtra que nous n'avons pas surfait ses mérites dans l'enrichissement de l'harmonie poétique. Lui aussi a pu produire des pièces étonnantes, dont l'allure et les sonorités pourraient soutenir la comparaison avec les plus belles strophes de la lyre moderne. Dans certaines poésies que nous avons citées et dans bien d'autres encore, on reconnaîtra qu'il y a un accord admirable entre les idées, les sentiments, la langue et le rythme, et que souvent, en lisant Ronsard, on a la vision, trop fugitive, soit, mais réelle, de la beauté absolue.

On peut donc affirmer que les exemples de Pétrarque ont porté bonheur à la Pléiade et que l'imitation de ce grand modèle a puissamment contribué à l'enrichissement de notre langue et de notre rythme poétiques. La critique moderne, mise en éveil par Sainte-Beuve, a bien vengé nos auteurs du XVI[e] siècle des injustes mépris que Boileau leur avait attirés. Au regard de l'historien impartial de la littérature, tous les Pétrarquistes de l'école ont porté leur petite pierre à l'édifice; quelques-uns, comme R. Belleau et surtout J. Du Bellay, méritent d'être distingués dans la foule. Quant à Ronsard, nous estimons qu'il

1. Correspondance, *Lettre à Vauvenargues*, 15 avril 1743.

n'est pas indigne des éloges que ce siècle lui a prodigués, et nous applaudissons à l'hommage qu'un des plus vigoureux et des plus délicats poètes de nos jours lui a rendu dans ce sonnet :

O maître des charmeurs de l'oreille, ô Ronsard,
J'admire ton vieux vers, et comment ton génie
Aux lois d'un juste sens et d'une ample harmonie
Sait dans le jeu des mots asservir le hasard.
Mais plus que ton beau verbe et plus que ton grand art,
J'aime ta passion d'antique poésie,
Et cette téméraire et sainte fantaisie
D'être un nouvel Orphée aux hommes nés trop tard.
Ah! depuis que les cieux, les champs, les bois et l'onde
N'avaient plus d'âme, un deuil assombrissait le monde,
Car le monde sans lyre est comme inhabité!
Tu viens, tu ressaisis la lyre, tu l'accordes,
Et, fier, tu rajeunis la gloire des sept cordes,
Et tu refais aux Dieux une immortalité [1].

1. Sully-Prud'homme, Édit. Lemerre, t. III. *Les vaines Tendresses.*

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction. I. Causes de la vogue de Pétrarque. II. Diffusion de ses poésies lyriques en Italie, en Espagne, en Angleterre.

I. SOMMAIRE.

II. SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE

LE PÉTRARQUISME EN FRANCE. — RAPPORTS DANS LES IDÉES.

CHAPITRE I

CHAPITRE II

CHAPITRE III

RAPPORTS DANS LES IDÉES.

DEUXIÈME PARTIE

LANGUE POÉTIQUE ET STYLE.

CHAPITRE I

CHAPITRE II

CHAPITRE III

CHAPITRE IV

CHAPITRE V

CHAPITRE VI

CHAPITRE VII

TROISIÈME PARTIE

MÉTRIQUE ET RYTHME.

CHAPITRE I

CHAPITRE II

CHAPITRE III

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

